Biogr.
495
sb

Biogr.
495 sb

(Haase)
Simon

Friedrich Haase.

Eine dramaturgische Studie

von

Otto Simon.

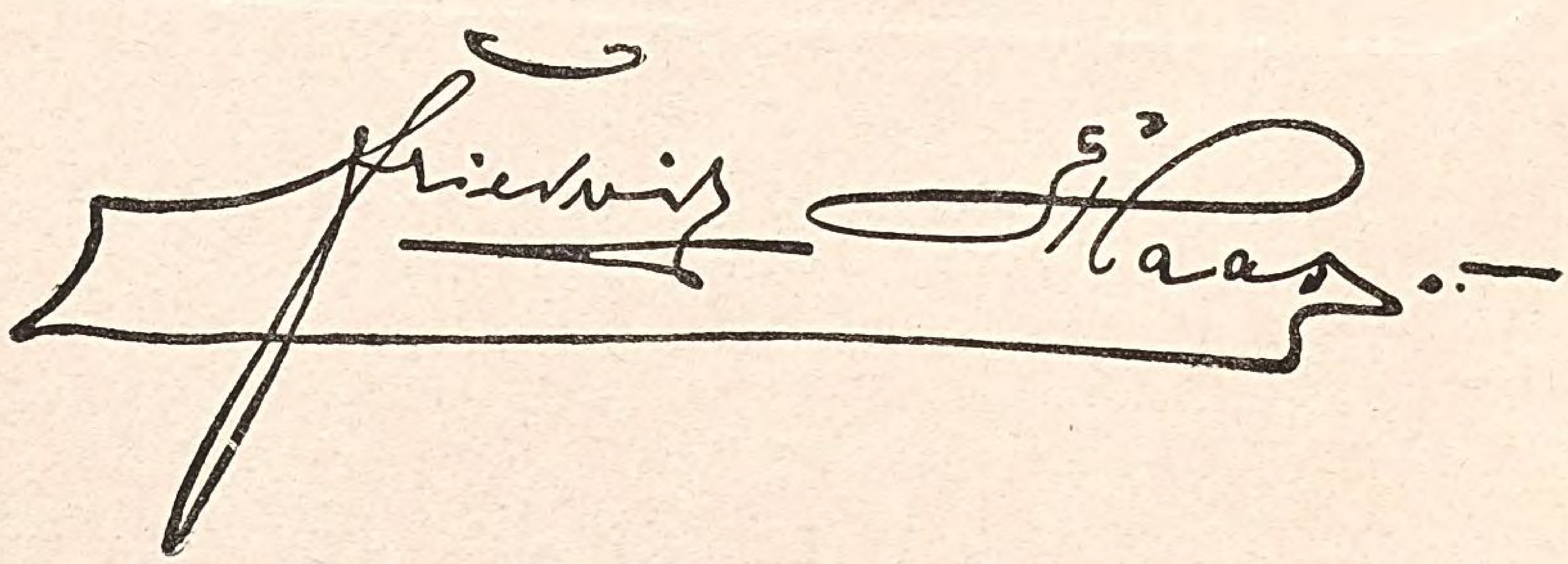
Mit einem bisher noch nicht veröffentlichten Jugendbildnisse Haases.

Berlin
Verlag von Alexander Duncker
Königl. Hofbuchhändler.
1898.

2839

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS





VERLAG V. ALEXANDER DUNCKER, BERLIN.

Friedrich Haase.

Eine dramaturgische Studie

von

Otto Simon.

Mit einem bisher noch nicht veröffentlichten Jugendbildnisse Haases.

Berlin
Verlag von Alexander Duncker
Königl. Hofbuchhändler.
1898.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Alle Rechte vorbehalten.

Motto:

„Ich kann mir keinen wahrhaft großen Schauspieler denken, dessen Brust nicht jeden Gefühles fähig wäre, dessen Verstand nicht Kraft und Schärfe genug besäße, dem tiefsten Denker nachzugehen, ihn mit Festigkeit und Klarheit zu erfassen und ihn so der Welt zum Eigenthume zu übergeben. Und das alles nicht allein naturgemäß, sondern auch schön! . . .

Ein rechter Schauspieler ist noch seltener, und wenigstens derselben tiefen Achtung werth, als ein rechter Mensch . . . Kein höherer Beruf, als der des Künstlers! Vorangehen in Veredlung ist ein heilig-heiteres Amt!"

Seydelmann.

„Die gewaltigsten Werke der Schauspielkunst sind mehr wie alles andere Menschliche in dem Augenblicke ihrer Geburt dem Tode verfallen.

Darum sollen verständnißvolle und begeisterungsfähige Menschen gelegentlich über bedeutungsvolle Phasen und Erscheinungen in unserer Kunst ein dankbares Wort sprechen, denn das Wirken echter und guter und großer Menschendarsteller ist mehr als alles andere dem schnellen Wandel der Mode, dem ewigen Nichts unterworfen, so daß derjenige, der das Andenken wahrer Verdienste rettet oder erneuert, als ein Wohlthäter der dramatischen Kunst angesehen werden kann."

Bevor Haase diesen Ausspruch in seinem Werke „Was ich erlebte" gethan, lag bereits im Manuscripte nachfolgende Studie vor, mit deren Drucklegung ihm als einem der bedeutendsten zeitgenössischen Vertreter der deutschen Schauspielkunst nunmehr ein schlichtes Denkmal gesetzt werden soll.

Am 14. Januar 1846 betrat Friedrich Haase, ein noch nicht zwanzigjähriger Jüngling, als „Lorenz Kindlein" und „Magister Lassenius" in Weimar zum ersten Male die öffentliche Bühne und legte damit den Grundstein zu einer Laufbahn von theatergeschichtlicher Bedeutung.

Wahrscheinlich erging es damals auch ihm wie den meisten Anfängern der dramatischen Kunst, und die komischen Worte des geängstigten Hofmeisters:

„Das war ein schöner Auftritt — ich war so verlegen", mögen sich seiner Brust mit überzeugenderer Wahrheit entrungen haben als der tragische Ausruf des armen Poeten:

„Ich und die Hoffnung — wir kennen einander nicht!" —

Seit jenem Abende hat das Jahresrad der Zeit seinen Umlauf mehr als fünfzig Male vollendet, und errang der Name des Meisters längst Weltberühmtheit.

Jetzt, wo Friedrich Haase von der Bühne, welche ihn Jahrzehnte hindurch zu ihren glänzendsten Zierden zählen durfte, für immer geschieden ist, und sein Name der Theatergeschichte angehört, erscheint der Zeitpunkt gekommen, um die Schöpfungen eines so hervorragenden Meisters der Schauspielkunst in einem Gesammtbilde zusammenzufassen und kommenden Geschlechtern eine eingehende Würdigung seiner künstlerischen Eigenart zu überliefern.

Es erübrigt sich, auch den Lebensgang des Schauspielers in den Rahmen dieses Bildes einzufügen, nachdem er ihn uns selbst in seinem oben erwähnten kürzlich herausgegebenen Buche geschildert hat. Es wäre vermessen, auf diesem Gebiete mit ihm, der so geistreich und anmuthig zu plaudern versteht, in die Schranken zu treten. Vielmehr ist das vorliegende Werk lediglich dem ausübenden Künstler gewidmet und bildet dadurch ein ergänzendes Seitenstück zu Haases Lebenserinnerungen.

Wenn freilich in dieser dramaturgischen Studie von dem Genius des schaffenden Meisters nur ein schwacher Hauch uns anweht, wenn auch seine elegante Figur nicht mehr zu sehen und der Zauber seiner Rede nicht mehr zu hören ist, wenn auch sein großartiges dramatisches Spiel uns nicht mehr erschüttern kann, so wird man darin doch eine eingehende Characteristik seiner vollendetsten Schöpfungen finden und an ihr die Bedeutung dieses eigenartigen, wahrhaft großen Menschendarstellers ermessen können.

Zwar wird es — wie Seydelmann so treffend sagt — zu keiner Zeit an Künstlern fehlen, und stirbt die Gattung nicht aus; die Eigenthümlichkeit jedoch, das ganz Besondere geht mit dem Einzelnen zu Grabe und kommt, in gleicher Kraft, höchst selten oder niemals wieder.

Daher ist es eine Pflicht, das Andenken großer Bühnenkünstler durch verständnißvolle Characteristik zu verewigen.

Sollte es mir gelungen sein, die leider nur allzu flüchtigen Gebilde des Meisters dauernd festzuhalten und ein treues Abbild seiner vielbewunderten, lebensvollen Gestalten der Deutschen Theatergeschichte als bleibendes Eigenthum einzuverleiben, so könnte ich meinem Werke keinen edleren Lohn wie diesen wünschen.

Görlitz, im Januar 1898.

Simon.

Inhalt.

Das bisher noch niemals veröffentlichte Original des dem Werke beigegebenen Jugendbildnisses Haases ist ein im Jahre 1850 angefertigtes Kreideporträt und befindet sich im Besitze der Schwester des Künstlers, Fräulein Elisabeth Haase zu Charlottenburg, welche die Güte hatte, dasselbe zum Zwecke der Vervielfältigung der Verlagsbuchhandlung zur Verfügung zu stellen.

Friedrich Haase

als dramatischer Künstler.

Friedrich Haases Erscheinung spielt in der Geschichte der deutschen Bühne eine hervorragende Rolle, und ihr Verhältniß zu der modernen Darstellungsweise verdient an der Spitze dieser Studie eingehende Erörterung. Zu diesem Zwecke gebe ich hier das Urtheil wieder, welches ein berufener Kritiker über Haases Kunstrichtung gefällt hat:

„Man hört nicht selten, hauptsächlich von den frivolen Anhängern der realistischen Strömung, die Bemerkung aufwerfen, Haase sei ein Mime der alten Schule. Und doch ist gerade das Gegentheil der Fall. Haase und Dawison waren die ersten, welche sich von den Ueberlieferungen Seydelmanns und Devrients frei machten; sie haben als Bahnbrecher neuer Ideen die bedeutsame Wandelung in der Darstellungskunst eingeleitet und die realistische Bewegung eingeführt, deren äußerste Folgerungen allerdings heute mit den Gesetzen der Aesthetik nicht in Einklang stehen. Dawison und Haase waren fast ein Jahrzehnt hindurch die einzigen zielbewußten Kämpfer für den neuen, die Ueberlieferungen Weimars verwerfenden Stil. Aber bei allem Wahrheitsdrange, womit Haase sich von dem objectiven Idealismus entfernte, bei aller minutiösen Emsigkeit, mit welcher er aus tausend kleinen, dem Leben abgelauschten Zügen das vollendete Mosaik seiner Figuren zusammentrug, hat er immer die Grenzen des Schönen innegehalten, ist er in seinen Leistungen niemals auch nur einen Schritt über die Linie hinausgegangen, welche das Wahre von dem Häßlichen scheidet. Und diese eigenthümliche Art der Darstellung, diese feine Kunst peinlichen Detaillierens, ohne in nackte Realistik zu verfallen, verleiht dem Künstler das charakteristische Gepräge: eine Ausnahmestellung auf einsamer Höhe zwischen dem dramatischen Zopfe der Tieck-Zeit und dem schauspielerischen Cynismus der

Gegenwart. Der Uebergang aus dieser in jene wird durch Haase gewissermaßen verkörpert.

Die neuste Richtung liebt starke Farben, zielt auf den Total=Effect. Unsere Berühmtheiten, Mitterwurzer*) an der Spitze, arbeiten mehr oder weniger unter dem Hochdrucke der Inspiration; sie verlassen sich darauf, daß ihnen im rechten Augenblicke auch der rechte Ton zu Gebote stehen wird. Und große, genial veranlagte Naturen finden auch bei diesem Principe ihr reichliches Auskommen. Daher kommt es auch, daß unsere Zeit mehr starke als feine Talente heranwachsen sieht. Die Dithyrambik der Rolle hebt nicht nur die Darsteller Schillerscher Liebhaber und Wagnerscher Frauengestalten hoch empor; auch die Affecte und Leidenschaften der modernen socialen Sphäre lassen sich gleichsam im Fluge packen und erschütternd wiedergeben. Ja, es kann nicht geleugnet werden, daß auf diese Weise bei den blasierten Zuschauern vielleicht eine unmittelbarere, elementarere Wirkung erzielt wird, wenn man Ueberraschung und Verblüffung mit wirklicher Erschütterung verwechselt. Mit inspirierter Leidenschaft keck auf's Ganze losgehen, das ist das kennzeichnende Merkmal der jüngsten Schule.

Auf ganz entgegengesetztem Gebiete bewegt sich Friedrich Haases Streben. Bei ihm entscheidet niemals der Impuls, sondern die Kenntniß, niemals das Temperament, sondern die Beobachtung. Selbst der Laie gewinnt von seiner scharf umrissenen Kunst den Eindruck, daß Haase auch nicht einen Augenblick die Herrschaft über sich selbst verliert. Seine Stärke, seine unerreichte Meisterschaft liegt in dem Zusammentragen kleiner Züge zu einer einheitlichen, bis auf die letzte Nüance dem Leben entlehnten Gestalt. Mit köstlicher Delicatesse, mit einem feinen Instinct für das Vornehme mischt er die decenten Farben zu seinen Porträts und überzieht sie mit undurchdringlichen Lasuren. Ich möchte ihn, wenn ein solcher Vergleich erlaubt ist, den Meissonnier unter den Schauspielern nennen. Wenn nun auch die heutige derbrealistische Strömung, welche banale Wirklichkeit an die Stelle des schönen Scheines rückt, der zarteren Richtung Haases fernab liegt, und wenn

*) Dieser leider zu früh dahingeraffte Künstler wurde von Haase als der größte deutsche Schauspieler seiner Zeit bezeichnet.

er infolgedessen auch in der Bannmeile deutscher Kunst keinen eigentlichen Nachfolger hat, so muß man doch unumwunden zugestehen, daß die Eigenart dieses Künstlers ebenso lehrreich als Schule machend ist und viel zur Entwickelung der heutigen Schauspielkunst beigetragen hat. Indem dieselbe unmaterialistisch den Schwerpunkt nicht in die Mittel, sondern in den Geist verlegt, und deutlich zeigt, daß in der Kunst die Herrschaft über die Form die unerläßliche Bedingung des Erfolges ist, bleibt sie den Strebenden für alle Zeiten ein leuchtendes Vorbild."

Es unterliegt keinem Zweifel, daß die soeben gekennzeichnete Kunstrichtung Friedrich Haase in weit höherem Grade zum Verkörperer der dem gesellschaftlichen Leben angehörenden Charactere als zum Träger der tragischen klassischen Idealgestalten stempeln mußte.

Und doch hat der Künstler zu Zeiten sich fast ausschließlich der Verkörperung der

classischen Rollen

gewidmet.

Als er am Münchener Hoftheater unter Dingelstedts Führung thätig war, wurde er von letzterem ganz in's tragische Fach gedrängt, und der lebensfrohe Jüngling, welchem damals Welt und Menschen in rosigstem Lichte erschienen, mußte zur selben Zeit die verruchtetsten Bösewichte, die melancholischsten Prinzen und die düstersten Misanthropen darstellen. Damals hieß man weder eine humoristische noch eine Conversations-Rolle von ihm gut, und Männer wie Professor Carrière gaben ihm in der Augsburger Allgemeinen Zeitung wiederholt den wohlgemeinten Rath, sein Talent nicht zu mißbrauchen auf einem Gebiete, welches ihm allezeit fremd bleiben würde.

Niemals ist einem Künstler ein verkehrterer Rath ertheilt worden, denn gerade auf diesem ihm angeblich fremden Boden hat Haase später unverwelkbare Lorbeeren geerntet und den Grad eines Großmeisters der Menschen-Darstellung erworben.

Nichts destoweniger hat er auch in der Verkörperung der großen classischen Rollen Hervorragendes geleistet, und wenn er jene düsteren Gestalten der hohen Tragödie mit so unbestreitbarem Erfolge sich aneignete, so beweist das eben die

geniale, auf anderem Wege zum Ziele gelangende Kunst, die in diesem Mimen arbeitete und schaffte.

Er erfaßte zunächst mit scharfem Blicke und tiefgehendem Verständnisse den darzustellenden Character als ein Ganzes. Der Mensch, der geschaffen werden sollte, stand klar vor seiner Seele, vor seinem Künstlerauge. Dann begann das Schaffen selbst. Zug für Zug wurde da zusammengefügt, Aeußerliches und Inneres, nicht die geringste Kleinigkeit entging der Aufmerksamkeit. Was als Frucht geistvoller Beobachtungen und Studien in dem Welterfahrenen gereift, das erntete und verwerthete er nun. Das bliebe aber Alles nur ein Aeußerliches ohne die schaffende und gestaltende Künstlerseele, welche diese Züge und Studien zu einer bestimmten, scharf umrissenen, interessanten Individualität verarbeitete. Interessant! Das ist die gemeinsame Eigenschaft aller Schöpfungen Friedrich Haases. Interessant ist jede seiner Gestalten, schon um der geistigen Arbeit willen, die an ihre Ausführung verwendet worden ist. Leicht käme der Künstler da in Gefahr, über seinen Geschöpfen zu stehen, mit der Rolle zu spielen, anstatt diese selbst. Das begegnet einer gewissen Richtung des Virtuosenthums oft, ist aber Haase nie widerfahren. Er ging vollständig auf in den Menschen, die er geschaffen. Sobald das mit bewundernswerthem Talente für characteristische und malerische Wirkung zusammengestellte Costüm angelegt, sobald die Maske, in deren Ausführung bis zu den feinsten Fältchen, den scheinbar unwesentlichsten Nebensachen Haase unübertroffener Meister war, vollendet, verloren alle die kleinen Mosaiksteinchen ihre Sondergeltung und wurden in des Künstlers Hand zu einem lebensvollen, einheitlichen und plastischen Bilde. Hinter seinem Geschöpfe verbarg sich der Schöpfer vollständig.

In der Münchener und Frankfurter Zeit waren Franz Moor und Mephistopheles seine bedeutendsten Schöpfungen, wie mir der Meister selbst erzählt hat. In letzterer Rolle sah ihn damals Schopenhauer und berichtete darüber später an einen Freund: „Vor zwei Jahren habe ich hier den jetzt wohl schon berühmten Schauspieler Haase als Mephistopheles gesehen und bin sehr befriedigt gewesen: er war durch und durch in Verruchtheit getränkt und ein gewisses air de réprobation verließ

ihn nie. Am meisten hat er mich frappiert im Anfange, plötzlich als fahrender Scholast dastehend!" Leider liegt mir kein zeitgenössisches Urtheil über seinen Philipp II. und Richard III. vor. Aber man kennt wenigstens beide im Bilde, denn die Kunst des Photographen hat sowohl die furchterweckenden Züge des historischen Vertreters des starrsten Conservatismus in Staat und Kirche, als auch das dämonische Antlitz jenes verruchten Shakespeareschen Richards in unwiderlegbarer Treue verewigt. Beim Anschauen dieser großartigen historischen Porträts ahnt man leicht, wie tief Haase beide tragischen Helden erfaßt und durchgeführt haben mag; denn es ist — wie Rötscher treffend sagt — eine und dieselbe gestaltende Phantasie, welche die Maske und die Durchführung des Characters bedingt.

In früheren Jahren war

Hamlet

eine Lieblingsrolle des Künstlers.

Wie er dieselbe aufgefaßt, geht aus folgenden Zeilen des New-Yorker Demokrat vom 8. April 1869 hervor:

Herrn Haase erscheint als die Grundidee in der Figur des Dänenprinzen die religiöse (christliche) Gewissenhaftigkeit im Conflict mit den Anforderungen, welche die äußere Existenz und die Ehre (das lebhafte Bewußtsein seines zukünftigen Herrscherberufes) an einen Menschen stellen, der in der Welt der Ideale heimischer ist, als in der Wirklichkeit. Die Idee Hamlets ist — nach Herrn Haases Ansicht — eine höhere, als die der bloßen geistreichen Blasiertheit, ästhetischen Ueberreizung und characterlosen Willensschwäche der modernen Zeit; Eigenschaften, welche dem Zeitalter Shakespeares an sich noch fremd waren. Dem Hamlet ist es mit der Vorstellung von seinem künftigen Herrscherberufe, sowie mit seiner Liebe zu Ophelia*) tiefer sittlicher Ernst; aber er ist noch sehr jung (er muß nach Tiecks Auffassung so jung wie möglich dargestellt werden),

*) Wohl die meisten Hamlet-Darsteller nehmen die Liebe des Prinzen zu Ophelia für gegeben an. Einen gegentheiligen Standpunkt vertritt Iwan Turgenjew, indem er behauptet, Hamlet habe Ophelien gar nicht geliebt. Ich hatte mit Haase über diesen Punkt einst eine interessante Unterredung.

er ist von Natur Denker und in der Welt der Ideale aufgewachsen, er schwebt in Bezug auf den Tod seines Vaters, sowie die Schuld des Claudius und seiner Mutter, bis zuletzt im Zweifel, er stellt sich, um zur Wahrheit darüber zu gelangen, wahnsinnig (wobei er die Rolle des Brutus am Hofe des Tarquinius nachahmt), und er sieht ein, daß er, um die Aufgabe seines Lebens zu lösen, d. h. um seinen Vater zu rächen, auch seiner Liebe entsagen muß, wozu er, als schneidendes Mittel der Lösung zwischen ihm und Ophelien, zu scheinbarem Hohne und Sarkasmus greift.

Bei der Fortdauer seiner Zweifel geräth er in einen Zustand höchster nervöser Gereiztheit, der ihn zuletzt bis zum Gedanken des Selbstmords treibt. („Sein oder Nicht sein.") Die That unterbleibt jedoch, weil das Gewissen in ihm siegt, das ihn zur Anerkennung des Göttlichen am Schluß des Monologes führt. Der Mord an Polonius belastet ihn mit dem Bewußtsein, ein Verbrecher zu sein, er steht im Begriffe, die Rolle des Brutus fallen zu lassen, der künstliche Sarkasmus verläßt ihn, und die finsterste Melancholie zehrt an seinem völlig gebrochenen Dasein. Von da an ist er nicht mehr activer, sondern nur noch passiver Theilnehmer an der Handlung, er tritt in eine trostlose Defensivstellung bis zur Katastrophe des Dramas und geht endlich trotz der edelsten Gaben des Herzens und Geistes unter an dem Zwiespalt seines eigenen Gewissens und dem Mangel völligen Verständnisses einer sittlichen Ordnung, sowie an der Unfähigkeit, diese mit der wirklichen Lage der äußeren Dinge in Einklang zu bringen."

Einen weiteren Beitrag zur Characteristik des Haaseschen Hamlets entnehme ich der Allgemeinen Theater-Chronik, welche sich Ende der fünfziger Jahre über den damals zu Riga gastierenden Künstler wie folgt äußerte:

„Der uns vorgeführte Hamlet war der Diamant, dessen kunstvolle Schleifung erst der prüfende Blick des wahren Kenners in ihrer ganzen Schönheit zu würdigen vermag. Wahrlich, wir lassen es unentschieden, ob in Haases Hamlet mehr die Originalität des darstellenden Künstlers zu bewundern ist oder die Productivität des denkenden: so viel ist gewiß, daß unseres Künstlers Auffassung und Reproduction sicherer zu

vollem Verständniß dieses Shakespeareschen Riesenwerkes führen wird, als jahrelanges, mit gewissenhafter Benutzung seiner zahllosen Commentare angestelltes Studium.

Haases Hamlet ist in Figur und Sprache, in Mimik und Bewegung der Hamlet Shakespeares, der unentschlossene Denker, der vor lauter Reflexionen nicht zum energischen Handeln kommen kann. Wir können diesen oder jenen Moment als den gelungensten bezeichnen, wir können aber nicht auch nur annähernd einen Begriff geben von dem großartigen Eindruck des ganzen Prachtbaues, der eben durch die harmonische Zusammenfügung der einzelnen vollendeten Theile zur Bewunderung hinreißt. Tief erschütternd war in den Scenen mit dem Geiste des Vaters die Zeichnung der innigen Liebe zu dem Gemordeten, wahrhaft ergreifend die Darstellung der großen Scene mit Ophelia, in welcher Haase, abweichend von den ersten seiner Kunstgenossen, weniger die in den Worten: „Geh' in ein Kloster, Ophelia!" liegende Ironie, als das wehmüthige Gefühl der schmerzvoll resignierenden Liebe zur Anschauung brachte. Und gewiß ist eben diese Auffassung diejenige, die von tiefem Eindringen in den Geist des leidenschaftlichen Hamlets zeugt.

Wie ängstlich aber Herrn Haases Aufmerksamkeit auch auf scheinbar unbedeutende Nebensachen gerichtet ist, dafür wollen wir nur das mechanische, wie durch magische Gewalt bedingte Einherschreiten hinter dem Schatten seines Vaters anführen, dann in der Schauspielscene das kokette Fächeln mit dem Fächer Ophelias, um hinter diesem das Königspaar unbemerkt zu beobachten und endlich die genaue Befolgung der gerade zur damaligen Zeit giltigen Fechterregeln. Wir lassen es dahingestellt, ob Jemand vor Haase den Shakespeareschen Hamlet psychologisch so treu wiedergegeben hat, wie er; wenigstens ist, ob Haases Auffassung sein oder nicht sein, keineswegs die Frage."

Konnte ich über die Auffassung und Durchführung des Haaseschen Hamlets lediglich an der Hand fremder Beurtheilungen berichten, so bin ich in der Lage, seinen

Shylock

nach eigener Anschauung zu characterisieren.

Wer den Künstler nur in seinen feinkomischen Rollen gesehen hat, in welchen der Grundton humoristischer Färbung den Durchbruch starker seelischer Affecte ausschließt, kann sich keine Vorstellung von der Macht und Tiefe der Leidenschaft bilden, welche seinen Shylock durchglüht und in die Sphäre der hohen Tragik erhebt. Man muß diese mittelalterliche Judengestalt von Haase verkörpert gesehen haben, um sich einen Begriff von dem dämonischen Zauber zu machen, welcher uns aus seinem Shylock entgegenweht. Hier athmet alles echte Leidenschaft, hier ergreift uns die Tragik des Lebens mit erschütternder Gewalt.

Weit entfernt, ihn auf eine niedrige burleske Stufe herabzuziehen oder ihn als einen gebrochenen, alten Mann, eine Art Schewa des Hasses, darzustellen, giebt Haase seinen Shylock als einen Helden. In seiner Darstellung liegt Großartigkeit. Wir sehen in ihm äußerlich einen vornehmen Juden in reichen, dunklen Gewändern, mit lang herabwallendem Barte, die hohe Gestalt ungebeugt; sein Schritt ist kühn, seine Bewegungen sind machtvoll. Unter den buschigen Brauen blitzen in dämonischer Gluth die beiden Augensterne drohend hervor. Wie Haase die Rolle auffaßt, ist es der Schrei der Nationalität, welcher tragisch und welterschütternd über die große Scene des Jahrhunderts geht. Die Bosheit und Niederträchtigkeit des Individuums verschwindet; es ist der Groll eines ganzen verhöhnten Volkes, welcher sich in des Juden Busen sammelt. Diesen Mann hat man an Menschlichkeit, Billigkeit und Milde verzweifeln gelehrt; selbst das Recht setzt ihm den Fuß auf den Nacken, und nun klammert er sich an die letzten sophistischen Ausläufer dieses Rechts, um die unerträgliche Last abzuschütteln. So erklärt sich seine hinreißende Beredsamkeit in jenen beiden tragisch großartigen Reden, in der einen, welche die erlittene Schmach schildert und in der anderen, welche im Lapidarstile mit den Worten: „Hat nicht ein Jude Hände, Gliedmaßen, Werkzeuge?" beginnt, zwei Reden, welche aus des Künstlers Munde als mächtige Wuthschreie der getretenen Menschenwürde mit erschütternder Wahrheit erklingen. Den Höhepunkt seiner Darstellung erreichte Haase in der Scene mit Tubal, wo sein Geiz mit seiner Rachlust kämpft, und wo in

der Schlußrede das wahnsinnig schmerzliche Aufjauchzen eines durch Jahrhunderte lange scheußliche Verfolgungen und Bedrückungen gemarterten Volkes sich mit elementarer Wucht Bahn bricht. Ruft er hier als Träger eines nur allzu berechtigten Racheburstes bei dem Zuschauer Furcht gepaart mit heimlichem Grauen hervor, so gelingt es ihm zum Schluß der Gerichtsscene, wo sich Alles gegen ihn wendet, durch sein ergreifendes Spiel unser Herz mit innigem Mitleiden für ihn zu erfüllen. Es ist von erschütternder Wirkung, wenn dieser Shylock sich unter den auf ihn hereinbrechenden Schicksalsschlägen kaum noch aufrecht erhalten kann und endlich bei Vernehmung des seine Glaubensabschwörung betreffenden Urtheilsspruches ohnmächtig zusammenbricht. Das Schauspiel dieser seelischen Qualen wirft auf seine Rachgier den vollen Strahl versöhnenden Mitleids zurück.

Während Haases Shylock Gluth und Leidenschaft athmet, weht aus seinem

Marinelli

der Eishauch der herz- und gemüthlosen Lakaienseele entgegen.

Dieser Marchese ist keine von den dramatischen Characterfiguren, bei deren Darstellung der Schauspieler durch berechnete Mätzchen und Virtuosenstückchen glänzen und wirken kann. Man weiß, in wie reichem Maße gerade Friedrich Haase auch über diese kleinen Künste seines Berufs verfügt und wie meisterhaft er dieselben anzuwenden versteht. Um so anerkennenswerther ist der feine künstlerische Takt, der ihn in dieser Rolle gänzlich darauf verzichten läßt. Das Bild dieser Hofschranze mit der feigen, verknöcherten, hämischen Bedientenseele, das er in seinem Marinelli hinstellt, wird dadurch nur um so einheitlicher und überzeugender. Das glatte, leere Höflingsgesicht spiegelt die sittliche Characterlosigkeit seines Trägers wider. Haltung und Bewegungen sind gewandt und leicht und kennzeichnen den an den glatten Boden des Hofparkets gewöhnten geschmeidigen Kammerherrn. Dem characterlosen Höflinge entspricht jener characterlose Ton, dem jegliche Innerlichkeit fehlt; die Sprache ist geläufig, nur wenige scharfe Betonungen sind bemerkbar, und mit Glätte schlüpft er über die tiefsten Ab-

gründe hinweg, die sich in seinen Reden bilden. Er spielt hier Alles auf die geborene Knechtsnatur hinaus, welche ihrem Gebieter zu Liebe vor Nichts, selbst vor keinem Verbrechen zurückschreckt. Sein Witz ist kurz und sein Geist beschränkt. Großgeartete Naturen vermag er nicht zu begreifen, sondern nur Menschen seines Schlages. Voll dummer Selbstgefälligkeit hält er sich infolge seines plumpen Ränkespiels für einen bedeutenden Kopf; aber zum überlegenen, listenreichen Intriguanten fehlt ihm die Tiefe des Geistes und der Reichthum der Menschenkenntniß. Manche haben in Haases Marinelli einen gewiegten Diplomaten sehen wollen, welcher von dem ersten Augenblicke an so etwas wie eine Palastrevolution nach einer mit allen Finessen eingefädelten Intrigue in Scene setzen will. Allerdings beherrscht er mit unfehlbarer geistiger Ueberlegenheit in eleganter äußerer Erscheinung seinen Herrn. Aber letzterer ist weiter nichts wie eine durch und durch oberflächliche, schwache, sinnliche Natur ohne innerlichen Gehalt, ohne Character, welche ihre Herrschergewalt lediglich zur Befriedigung ihres Sinnenkitzels mißbraucht. Um einen solchen Prinzen zu beherrschen, dazu gehört wahrlich nicht viel Hirnschmalz. Haase ist keineswegs als Marinelli ein geistvoller Diplomat, sondern weiter nichts wie die Hofschranze, von der die Gräfin Orsina so verächtlich spricht, der abgefeimte Kuppler, der aristokratische Leporello seines Gebieters. Natürlich kann man sich einen so nahen Vertrauten des Prinzen nicht anders als äußerlich eleganten Weltmann denken, welcher seinen Herrn gelegentlich durch picante Plaudereien zu unterhalten versteht. Daneben erwarten wir aber auch die Knechtsnatur und deren Bösartigkeit deutlich characterisiert zu sehen.

Diese doppelte Voraussetzung erfüllt Haases Marinelli sofort bei seinem ersten Auftreten.

Nachdem der Prinz ihn hat rufen lassen, naht sich dieser Marinelli in kriechender Unterwürfigkeit seinem Herrn, auf den Lippen ein widerliches Lächeln befriedigter Eitelkeit und im Blicke lauernde Neugier ob des unerwartet frühen Befehls zum Erscheinen. In größter Eilfertigkeit schlängelt er sich in gebückter Sclavenhaltung heran und nestelt noch an den Knöpfen seiner weißen Handschuhe, denn er will seinen Ge-

bieter keinen Augenblick warten lassen. Es liegt etwas Widerliches in diesem Herankriechen, und der Zuschauer empfängt sofort den Eindruck, hier einer gefährlichen Creatur gegenüber zu stehen. Der Rücken Marinellis verharrt in seiner unterwürfigen Haltung, denn der Prinz geruht ungnädig zu sein und an seinem Kammerherrn seine schlechte Laune auszulassen. Je verweisender die Scheltworte seines Herrn, desto geschmeidiger krümmt sich das Rückgrat des Dieners. Doch als der Gebieter ihm seine Liebe zu Emilien gesteht und aus dem Scheltenden ein Flehender wird, da richtet sich Marinelli zu seiner ganzen vornehmen Höhe empor und zeigt mit einem Schlage äußerlich den feinen Weltmann. In seinem Innern arbeitet allerdings nur Falschheit und Niedertracht. Dies verräth uns das teuflische Lächeln, das bei der Auseinandersetzung seines schurkigen Plans wie ein fahler Blitzstrahl über sein sonst starres, unerforschbares Antlitz huscht und, ehe man sich's versieht, hinter den eisigen Mienen seiner Heuchlermaske verschwindet.

Im zweiten Acte erscheint er im Hause Odoardos als Abgesandter des Prinzen mit breitem, rothem Ordensbande, in Wort und Haltung als vollendet feiner Höfling. Zum Schluß des Auftrittes mit Appiani kommt seine feige, niederträchtige Natur zum Durchbruch. Als der Graf ihn am Arme packt, um ihn zum Duellplatze zu ziehen, reißt er sich von Furcht erfaßt los, weicht einige Schritte zurück und ruft, sobald er die Thüre erreicht hat, mit rachgierigem Blicke und drohend erhobenem Arme seinem Gegner jenes unheilvolle: „Nur Geduld, Graf, nur Geduld!“ zu.

Der Gräfin Orsina glaubt er keine besondere Achtung mehr erweisen zu brauchen. Während sie voll Heftigkeit auf ihn einredet, steht er in unehrerbietiger Haltung mit gespreizten Beinen vor ihr, zupft sein Spitzenjabot zurecht und schenkt den Worten der Gräfin nicht die mindeste Aufmerksamkeit.

Man hat bedauert, daß Haase in der Schlußscene des Trauerspiels nicht der Auffassung gefolgt ist, durch die einst Dawison nicht blos dem Character seiner Rolle, sondern dem ganzen Stücke einen wesentlichen Dienst leistete. Dieser Künstler wankte nämlich gebrochen, zerschmettert von der Bühne. Der-

Höfling, dem die Gunst des Fürsten Alles ist, erschien eben vernichtet, da diese Sonne sich von ihm wandte, dies Lebenselement ihm entzogen wird. Haase wohnt ernst, aber innerlich theilnahmslos der Katastrophe bei. Denn diese Lakaiennatur hat keine Empfindung für die große Tragik des Augenblickes, sie sieht nur das Plänchen, das den Lüsten des Herrn dienen sollte, scheitern, und fürchtet den Scandal. Es fällt ihm nicht ein, sich nach dem Dolche der Emilia zu beugen, um ihn zum Selbstmorde zu zücken. Als ihn der Prinz verbannt, geht er mit einer Art trotziger Gleichgültigkeit von dannen, den Rücken ungebeugt, das Haupt hoch erhoben. Er spielt hier den Gekränkten. Wir ahnen bei diesem Abgange, daß Marinelli, welcher seinen Gebieter durch und durch kennt, sich in der sicheren Voraussetzung entfernt, der Prinz werde seinen Verbannungsbefehl nur zu bald bereuen und die Hülfe seines unentbehrlichen Leporellos bei neuen Liebesabenteuern in nächster Zukunft wieder in Anspruch nehmen. So erklärt sich Haases Schlußabgang ganz aus dem Character seines Helden.

Im Anschluß hieran dürfte es nicht uninteressant zu erfahren sein, wie ein dritter großer Schauspieler den Marinelli zum Schluß gestaltete. Seydelmann ließ nämlich bei der Darstellung des Kammerherrn diesen bei dem Fluche des Prinzen durch eine eigenthümliche Bewegung seine Ironie über die sittliche Entrüstung desselben ausdrücken, an deren Nachhaltigkeit er nicht glaube.

Außer Marinelli hat Haase nicht verschmäht in „Emilia Galotti" gelegentlich die Episodenrolle des

Banditen Angelo

zu spielen.

Als er 1880 berufen war, an den Mustervorstellungen, welche Possart in München veranstaltete, mitzuwirken, überließ er Friedmann den Marinelli und übernahm selbst den Angelo. Er hob die kleine Charge des Banditen zu ungeahnter Kraft empor, ohne sich jedoch über die ihr vorgezeichnete Höhe hinaus zu drängen, was ihm von der Kritik als besonderes Verdienst angerechnet wurde.

Von jeher gehörte der

Hofmarschall Kalb

zu Haases hervorragendsten Schöpfungen. Er spielte ihn anläßlich der Münchener Mustervorstellungen 1854 und 1880 und ferner am 29. September 1883 bei der Eröffnungsvorstellung des Deutschen Theaters zu Berlin, wo er neben Förster den Löwenantheil an dem künstlerischen Erfolge des Abends davontrug. Damals schrieb Rudolph Genée: „Ganz unvergleichlich war Haase als Hofmarschall Kalb. Alles war fein ausgearbeitet und dennoch nicht überladen mit Nüancen, maßvoll und dabei doch von überwältigend komischer Wirkung. Haases Hofmarschall ist nicht nur höchst ergötzlich, sondern muß auch als eine vollendete künstlerische Leistung bezeichnet werden."

Mit Recht gilt Haases

Riccaut de la Marlinière

als eine mimoplastische Kunstleistung ersten Ranges.

Haase spielt diesen Abenteurer keineswegs elegant, mit halb vornehmer Frivolität, sondern schäbig, bettelhaft, verlumpt als körperlich und sittlich verkommenen Menschen und stellt mit ihm eine Figur auf die Bühne, die mit meisterhaften Zügen ein characteristisches Bild dieses verbummelten Chevalier «du sang royal» giebt und welche, wenn auch nur eine kurze Episode im Stücke bildend, doch durch die minutiöse Ausmalung in Maske, Wort und Spiel eine der hervorragendsten Schöpfungen des Künstlers ist. Friedrich Haase hat diesem Riccaut ein geradezu typisches Gepräge verliehen und ist hier allen Nachfolgern wohl immerdar ein nachahmenswerthes Muster geworden. Sein Marlinière wird in der Geschichte der Deutschen Schauspielkunst unvergessen bleiben.

Wenn ich mich jetzt der eingehenden Besprechung mehrerer

geschichtlicher Rollen

des Künstlers zuwende, so ist vor allen Dingen die historische Treue der Erscheinung an diesen Characterköpfen hervorzuheben. Eine Porträtähnlichkeit steht dabei selbstverständlich nicht in Frage. Wie der Dichter sich nicht sklavisch an das

geistige Bild der geschichtlichen Persönlichkeit hält, welche er in sein Werk aufnimmt, so hält sich auch der Künstler nicht ängstlich an das körperliche Bild derselben. Aber wie der Dichter doch im Wesentlichen die von der Geschichte überlieferten Züge benützt, so giebt Haase der Verkörperung der dichterischen Figur durch einen entsprechend engen Anschluß an das wirkliche leibliche Bild des darzustellenden Helden ein überraschend characteristisches Aeußere. Es giebt Schauspieler, die Haases Masken mit einer Peinlichkeit nachahmen, als wenn es sich um die Wiedergabe des Originalbildes handelte. Und ich möchte den Vortheil nicht gering schätzen, den die auf Maske und auf ein der Zeit der Handlung, der Stellung und dem Wesen der darzustellenden Figur genau angepaßtes Costüm verwandte Sorgfalt für die Wirkung der schauspielerischen Leistung hat. In jedem Falle wird man immer — wie bereits oben angedeutet — von der Erscheinung eines Künstlers auf die Darstellung schließen und das characteristische Aeußere als einen sicheren Maßstab für die Durcharbeitung der Rolle erachten dürfen.

Betrachten wir Haase zunächst als

Herzog Alba

in dem vierten Acte des Goetheschen Trauerspiels, in welchem dieser die Gefangennahme Oraniens, Egmonts und anderer niederländischer Großen plant, vorbereitet und, obwohl der Hauptfang, der Oraniens, ihm entgeht, als verordneter Diener seines Königs, des furchtbaren Philipps, mit kaltblütiger Entschlossenheit und eiserner Energie in's Werk setzt. In Haases Darstellung sehen wir den eisernen Herzog voll verkörpert: eine hagere, hohe, elastische Gestalt, straff soldatisch und doch ritterlicher Haltung, in sich gefestigt durch königliche Autorität und eigene Willenskraft, ein hochbedeutender Kopf mit mächtiger Gedankenstirn, bald kalten, starren, bald dämonisch glühenden Augensternen, dem characteristischen langen, schmalen Albabarte, gekleidet in dunkles, wenn auch kostbar verziertes spanisches Costüm, die, wie der freche Spötter Vansen sagt, „langen Spinnenbeine“ in bis zum Leibe reichenden dunklen Reitstiefeln: so sehen wir in Haases Alba den

berühmten spanischen Feldherrn vor uns, Alles concentrierte Kraft, Entschlossenheit, Unbeugsamkeit nach eigenem, und doch nur nach des Königs Willen. In diesem Character hält der Künstler seinen Helden in jedem Worte seines wohl durchdachten, vortrefflich verständlichen, dialectisch fein pointierten Vortrags, in jeder Geste der feinen, schmalen Hand, in jedem Blicke des Auges meisterlich während der ganzen Scene fest.

Diesem Herzog Alba reiht sich sein

Oliver Cromwell

in Raupachs „Royalisten" würdig an.

Es geht ein großer Zug durch Haases Cromwellfigur, es spricht aus ihr eine concentrierte Energie, jene puritanische Strenge, die mit dem wetterharten, hageren, gelblichen Gesichte, das von dem struppigen Barte eingerahmt wird, vortrefflich harmoniert. Der furchtbare Ernst dieses mit Bibel und Schwert bewehrten Republikaners ist grundverschieden von der blöden Brutalität des Harrison, von dem Cromwell selbst sagt, man höre bei ihm stets heraus, daß sein Vater ein Fleischer war. Es ist der staatsmännisch gewordene Fanatismus, der diesen Puritaner beseelt, und man kann letzteren den Alba der Revolution nennen. Finster und hart, dabei gottesfürchtig bis zum Aberglauben, rücksichtslos im Staatsinteresse, aber nicht grausam über das Gebot desselben hinaus, auch einer Regung der Menschlichkeit folgend, aber sofort mit schneidender Schärfe dann jeden Dank abwehrend, um nicht sich selbst und seiner Mission untreu zu werden — so stellt der Cromwell Haases sich dar.

Derselbe ist eine nach der Seite der äußeren Erscheinung, des characteristischen Auftretens und in Bezug auf die psychologische Entwickelung gleich meisterhaft durchgearbeitete Leistung. Glaubt man doch ein altes Cromwellporträt aus dem Rahmen heraustreten zu sehen, wenn der Oliver Friedrich Haases in der Thüre erscheint und mit seinen schweren, festen Tritten über die Bühne schreitet. Das gefurchte, lederfarbene Antlitz, mit den buschigen Brauen, welche den Blick halb verdecken, und dem dichten grauen Barte um die Lippen erzählt eine ganze Geschichte. Hier zeigt sich die Kunst der Maske, die für den

Schauspieler so wichtig ist, in ihrer ganzen Vollkommenheit, indem schon die äußere Erscheinung uns das Wesen des Mannes ankündigt und uns an dem Gesichte dieses Cromwells ablesen läßt, durch welche Sorgen, innere Kämpfe und Selbstverleugnung der Mann das geworden ist, was er ist. So ergänzt der Künstler durch die Maske das Vorangegangene, eine lange Entwickelungsgeschichte, die in dem Rahmen des Stückes unmöglich Platz finden konnte. Dem Zauber der Erscheinung dieses Mannes, der da mit Schwert und Gebetbuch hereintritt, vermag man sich nicht zu entziehen, und Haase erzwingt sich die gespannteste Aufmerksamkeit, ehe er noch die Lippen zu einem Worte öffnet.

Auf diesen Hauptpunkt: auf die machtvolle Wirkung der Persönlichkeit Cromwells concentriert der Künstler seine Darstellung. Die eiserne Energie des Protectors, die bestimmte Klarheit über seine selbstsüchtigen Ziele, die ihn seinen eifersüchtigen Anhängern überlegen macht und ihren beschränkten Fanatismus mit einem gewissen grimmigen Humor gegen sie selber kehren läßt, Alles dies, zwar überall deutlich gekennzeichnet, tritt mehr in den Hintergrund gegen die gewaltige, oft fast brutale Wucht des persönlichen Auftretens, mit der Cromwell in den entscheidenden Augenblicken Freund und Feind fast zu erdrücken weiß. Hierauf zielt in Haases Darstellung Alles ab: die bewunderungswürdige Maske mit dem von wüsten Haarsträhnen umzausten, gewaltigen grüblerischen Haupte, dem festen befehlenden Blicke, der verschlossenen, starren und doch auch wieder beweglichen Miene; die allem Prunke abholde, nur für finsteren Ernst berechnete Kleidung des Feldlagers; das nicht zum Spielen geschaffene Schwert am massiven Wehrgehänge; die Haltung voll überlegener Kraft; der wuchtige, breite Schritt des im Felde ergrauten Soldaten; endlich die stoßweise hervordringende, altersrauhe Stimme, der das Donnern und Grollen ebenso gegeben ist, als der Ton beißenden Hohnes und heuchlerischer Frömmigkeit, abergläubischer Furcht vor dem Schatten des gemordeten Königs, und zum Schluß selbst sentimentaler Weichheit gegenüber dem lebendig vor ihn tretenden Abbilde der Geliebten. Alle diese Gemüthserregungen schimmern deutlich durch den Nimbus

markiger, auf sich selbst gestellter Kraft, mit dem Haase seinen Cromwell umgiebt. Dieses Kraftbewußtsein aber ist der Grundzug, auf den die Rolle angelegt ist, und der Träger ihres Erfolges. Nicht der leiseste Anklang an die anderen Bühnengestalten, ja nicht einmal an die Person Haases ist da zu bemerken: ein Cromwell, wie von einem ganz Anderen, steht vor uns, redet zu uns mit dem sprechenden Blicke seines Auges, fesselt uns an jede Regung seines Gesichts, jeden Laut seiner Stimme. Unähnlich so vielen seiner Genossen, die aus dem Groben herausarbeiten, verträgt Haase den scharfen oder gar bewaffneten Blick des Beobachters, ja er fordert ihn heraus und gewährt ihm erst den höchsten Genuß.

Haases Kunst macht es glaublich, daß der Cromwell dieses Stückes den anderen handelnden Personen abwechselnd Furcht und Theilnahme einflößt. Für die Sorge und die Melancholie, welche zuweilen den Geist des Protectors umwölken, findet er ebenso naturwahre Töne wie für die, dann gleichsam aus einem schweren Traume auffahrende Energie. In künstlerisch vollendeter Weise veranschaulicht der Darsteller, wie die scheinbar einander sich widersprechenden Züge eines eisernen Willens, der keinen Widerspruch duldet, und eines demüthigen Gottesglaubens, einer unbeugsamen Energie und eines Widerwillens gegen alle unnöthige Anwendung von Gewalt sich mit einander verschmelzen, indem sein Cromwell sich ganz als ein Werkzeug einer höheren Fügung, der er folgt, betrachtet. Das macht diesen Cromwell so furchtbar, daß er nicht vom eigenen Willen abhängt, — denn sein Herz ist keineswegs unwiderstehlich gepanzert gegen die Stimmen milderer Regungen — sondern daß er ganz in dem Bewußtsein seiner Mission als Rüstzeug der Nemesis für die Fehler Karl Stuarts lebt.

Dieser Zwiespalt zwischen einer von Haus aus friedlichen und sogar weichen Natur und seiner geschichtlichen Mission, die ihn blutige Pfade zu gehen zwingt, ist der Grund seiner Krankheit, welche in Wahrheit eine Krankheit der Seele ist und doch den Körper mit der Seele gleichzeitig foltert. Daraus entspringt auch der jähe Stimmungswechsel, der in den schroffen Uebergängen, bei denen sich die Haltung, die Stimme, ja der ganze Mensch plötzlich verändert, zum Ausdruck gelangt. Bei

diesem Cromwell ist wie beim Hamlet eine zu schwere Last auf eine Menschenseele gewälzt. Wie ein aufflackerndes Feuer leuchtet die Willenskraft des Feldherrn und Soldaten auf, — das sind die Augenblicke, in denen das Bewußtsein seines Berufes auch den Körper emporrafft und die mächtige Figur des Dictators in scharf umrissenen Linien vor uns hinstellt. Dann, wenn das Feuer sinkt, fallen tiefe Schatten über das Wesen des Mannes. Daraus erklärt sich auch manches Seltsame, vielleicht Befremdende in der Leistung. Wenn Haases Cromwell in dem Monologe, wo er sagt, daß er niemals ein persönlicher Feind des von ihm hingerichteten Königs gewesen ist, das dreifache: „Niemals, niemals, niemals!“ mit gesteigerter Kraft in das Auditorium hineinruft, mit dem Aufgebote der ganzen Stimme, so liegt diesem Umstande die psychologische Erscheinung zu Grunde, daß Cromwell in seinem nervösen Wesen das, was in seiner Seele vorgeht, verkörpert vor sich sieht, daß er seine Umgebung so völlig vergißt, um sich nicht mehr der Stimme seines Gewissens, sondern einem wirklichen, außer ihm stehenden Richter gegenüber zu glauben.

In der dramatisch verfehlten Scene mit Miß Lindsey rettet Haase, was zu retten ist. Wie Cromwell dem jugendlichen Organe, das ihm die Stimme der toten Jugendgeliebten wieder vergegenwärtigt, wehmuthsvoll lauscht, wie der gewaltige Mann einen Augenblick, weit in den Stuhl zurückgelehnt, diesen Wohllaut in sich aufnimmt, so geschieht das ohne jede übertriebene Sentimentalität; darum findet der Künstler auch ohne Mühe den Uebergang wieder, wenn Cromwell sich zum Helden und Staatsmann emporrafft. In die letzte große Scene mit Lady Windham, in welcher das Stück seinen Höhepunkt und organischen Abschluß findet, trägt Haase eine ergreifende Stimmung hinein. Sein Cromwell kann nicht zur gutmüthigen Natur herabsinken, er kann seine Strenge nicht verleugnen, darf die Familie Windham nicht freisprechen, wenn sie selbst sich schuldig spricht. Aber er legt der alten Lady die Worte in den Mund, die ihn vor sich selbst entschuldigen, und schneidet immer barsch ihre Einwände ab, bis die Dame inne wird, um was es sich handelt, und in freudiger Ueberraschung versteht. Da aber treffen in einem Satze, wie in einem Brenn-

punkte, alle Strahlen des Characters Cromwells zusammen, und in dem zornigen, mahnenden Worte: „Was giebt's da zu verstehen?“, das der Gräfin den Mund schließt, liegt die Rettung der Familie Windham. Der Augenblick ist von außerordentlicher Wirkung. Der Menschlichkeit und der Pflicht ist zugleich Genüge geschehen; denn es war ja nicht Karl Stuart, den die Windhams beherbergt hatten, sondern sie hatten nur einen Flüchtling aufgenommen, der sich für den König ausgab. So hat Cromwell es gesagt und so muß es sein, denn was Cromwell sagt, ist so, wie er sagt. Es röthet kein Blut den Boden der Besitzung Windhams, und Cromwell reitet von dannen; kein Wort der Dankbarkeit leidet sein drohender Blick.

Als Kaiser Wilhelm I. im April 1883 Haase zu Wiesbaden empfing, erinnerte er sich an dessen Cromwell mit folgenden Worten:

„Ich kenne Sie schon seit langen Jahren als Schauspieler. Wissen Sie, wo ich Sie zum ersten Male sah? In dem alten Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater. Dort sah ich Sie als Oliver Cromwell, ich war noch Prinz-Regent, ich weiß das ganz genau. Sie gefielen mir außerordentlich. Sie waren so echt, alles so abgetragen an dem ganzen Manne — Leder und Stahl — und die Gesichtszüge so monumental, und die Stimme weit und gebrochen. Ich blieb bis zum Schluß und habe Ihnen tapfer applaudiert.“

Neben Alba und Cromwell bildet

Cardinal Richelieu

in Bulwers gleichnamigen Intriguenstücke das letzte Glied des glänzenden Dreigestirns der von Haase verkörperten geschichtlichen Charactere.

Das Stück selbst gehört zu den Mantel- und Degenstücken, es behandelt eine Verschwörung gegen den großen Cardinal, die von den Günstlingen des Königs Ludwig XIII. angesponnen und von letzterem gebilligt wird, um sich von der bedrückenden Herrschaft Richelieus zu befreien. Es gelingt, den Cardinal aller seiner thatsächlichen Macht zu berauben. Aber wie der Phönix aus der Asche ersteht er aus der Ohnmacht zu um so gewaltigerer Kraft durch die Ueberlegenheit seiner

Staatskunst, die Stärke seines Geistes und Willens, die ihn dem unselbstständigen Könige unentbehrlich macht und seinen schwächlichen Gegnern den schon gewonnenen Sieg wieder entreißt. Durch das Intriguengewebe der Handlung schlingt sich locker eine romantische Liebesgeschichte, die den Staatsmann Richelieu in seiner Zuneigung zu einem jungen Liebespaare auch von der rein menschlichen, gemüthvollen Seite zeigt. Freilich mildert dieser weichere Zug, sowie der sarkastisch gefärbte Humor, womit der Dichter seinen Helden ausgestattet hat, nicht allzusehr den furchterweckenden Eindruck, den man von diesem tyrannischen Machthaber empfängt. Wenn er selbst an drastischem Beispiele zeigt, wie er mit einem einzigen Drucke seiner kleinen, weißen Hand das Gift aus den Gefäßen preßt, mit dem er sie gefüllt, d. h. Menschen, welche seinen Zwecken gedient, vernichtet und fortwirft, so kann gelegentlicher Scherz, der immer einen etwas bedrohlichen Beigeschmack hat, ja selbst Güte und Leutseligkeit die Gefühle der Furcht und des Entsetzens nicht verjagen, die ein solcher Character erregen muß, und man begreift, daß die von ihm ausgeübte Herrschaft den Bedrückten unerträglich werden und zur Empörung führen muß. Der Dichter hat dem Cardinal den großen historischen Zug überall glücklich gewahrt. Wenn Richelieu darauf hinweist, daß nur er allein Frankreich zu der Größe geführt habe, in der es jetzt dastehe, daß nur die Liebe zu diesem Frankreich der Leitstern aller seiner Gedanken und Entwürfe, die Richtschnur für seine Handlungen gewesen, so sehen wir ihn in der That himmelhoch über seine erbärmliche Umgebung emporgehoben und zollen ihm um dieses sittlich verklärenden Motives willen gern den Tribut unserer Anerkennung und Bewunderung.

War ein Darsteller unserer heutigen deutschen Bühne geschaffen, diese Gestalt bis in die kleinsten Einzelheiten hinein in voller Lebenskraft und Wahrheit zu verkörpern, so ist es Friedrich Haase gewesen. Ganz abweichend von der Auffassung der amerikanischen Vertreter dieser Rolle (in Amerika ist Bulwers „Richelieu" ein sehr beliebtes Repertoirestück), welche die rothe Eminenz als einen sich der besten Gesundheit erfreuenden, behäbigen Prälaten darstellen, verkörpert Haase

in seinem Richelieu einen gebrechlichen Greis, welcher seinen siechen Körper nur durch die riesige Energie seines Willens aufrecht erhält. Den Grundzug, auf welchen die Rolle angelegt ist und wodurch dieselbe in eine ideale Sphäre erhoben wird, bildet Richelieus großartige Liebe zum Vaterlande, welche ihn über alle kleinlichen Interessen der Anderen weit hinaushebt. Die äußersten Gegensätze, die sich in dem Wesen des Cardinals vereint finden, weiß der Künstler in prägnantester Schärfe weit auseinander zu halten, ohne doch die harmonische Geschlossenheit des Characterbildes irgendwie zu gefährden. Das prägt sich schon in der interessanten, äußeren Erscheinung aus, in der Priesterkäppchen und Soutane mit dem knebelbärtigen Ritterkopfe, körperliche Gebrechlichkeit mit dem Ausdrucke unbeugsamer Willenskraft seltsame Gegensätze bilden, und liebenswürdiger Humor nicht minder wie mephistophelische Ironie, Zorn und Menschenverachtung wie ideale Begeisterung für ein hohes Ziel in den beweglichen Zügen, den sprechenden Augen des ausdrucksvollen Gesichts verständlich sich abspiegeln. Damit stehen Spiel und Vortrag in der innigsten Wechselwirkung, nirgends eine Lücke, ein Sprung, eine Unausgeglichenheit, das Ganze wie aus einem Gusse, ein Triumph realistischer Darstellungskunst im besten Sinne des Wortes. Haase ist ja in der That Realist, d. h. er strebt möglichst nach der Wirklichkeit, nach dem Leben zu zeichnen. Aber der ideale Inhalt seiner Rollen geht deshalb nicht in bloßer Nachahmung der Aeußerlichkeiten verloren; er ist zu sehr ächter Künstler, um nur Naturalist d. h. Copist der Natur zu sein, und zeigt, daß Realismus und Idealismus in der Kunst sich nicht ausschließen, sondern harmonisch ergänzen. Darum gebührt ihm der hervorragende Platz, den er in unserer heutigen Schauspielerwelt einnimmt. —

Im Anschluß an die historischen Characterfiguren will ich jetzt die hervorragendsten

tragischen Rollen

Haases einer eingehenden Besprechung unterziehen.

Unter denselben nimmt sein

Narziß Rameau

den ersten Platz ein.

Haase giebt dieser wunderbar ausgearbeiteten und fein abgetönten Leistung namentlich dadurch einen besonderen Reiz, daß er das körperliche und das geistige Leiden des Narziß in engster Wechselbeziehung erscheinen läßt, das erstere zum Theil durch das letztere begründend. Wer wollte es auch bestreiten, daß die Schlaflosigkeit, die nervöse Aufregung, in welcher Narziß Nachts in dem Gemache der Quinault umherwandelt, ebenso der aus der Herzkrankheit des Geigers herrührenden körperlichen Unruhe, wie der geistigen Ruhelosigkeit, der erregten Phantasie und der aufreibenden, gegenstandslosen Sehnsucht entspringt? — Hier berühren sich das Psychologische und das Pathologische, und in der Verschmelzung beider Elemente leistet Haase als Narziß Großartiges an ergreifender Anschaulichkeit. Das mag, weil es nahe genug liegt, auch von anderen Darstellern des Narziß ebenso klar erkannt worden sein; aber es ist nirgends mit einer solchen fast unheimlichen Naturwahrheit verkörpert worden, wie von Friedrich Haase.

Das Gefühlsmoment tritt bei ihm nur soweit hervor, als es bei dieser so gänzlich mit sich zerfallenen Natur denkbar ist, in welcher die Energie des Entschlusses ebenso sehr wie die des Gefühls gebrochen darnieder liegt und eine trostlose Selbstzersetzung Platz gegriffen hat. Ebenso wenig fällt es ihm ein, seinen Helden auf den Philosophen hinaus zu spielen. Sein Narziß ist einfach ein Kind des Pariser Pflasters, ganz realistisch aus dem Leben gegriffen, eines jener verbummelten Genies, die mit Allem und sich selbst fertig sind, weil sie nichts mehr zu verlieren haben. In einer gährenden Zeit, in der alle politischen und socialen Zustände in Frage stehen, schwimmt er „wie eine Blase auf stagnierendem Sumpfe“. Seine paradoxen Einfälle, sein Witz, seine bittere Satire gegen alles Bestehende, seine eigene blasierte Unempfindlichkeit lassen ihn in der Oeffentlichkeit, in den Theatern, auf den Boulevards, in den Caffees eine Rolle spielen, die ihn stadtbekannt macht. Man spricht überall von ihm, wie von einer Merkwürdigkeit, man möchte ihn sehen, sprechen, diesen halbverrückten Kerl, diesen interessanten Gamin, der die blasierte Gesellschaft mit den genialen Sprüngen seines Geistes picant unterhalten soll. Genau dieser Zeichnung des Dichters nachschaffend, führt ihn

Haase in dieser Gestalt in den Salon der Encyclopädisten ein. Nichts da von den Allüren eines Philosophen in Lumpen; in jenem leichten, einfachen, aber freilich scharf pointierten und mit Hohn und Spott gewürzten Tone, in dem man auf den Boulevards discutiert, wirft er der Gesellschaft die Brocken von seines Geistes Tafel ins Gesicht, unbekümmert um Groll, Dank oder andere Eindrücke, die er hervorruft. Den Höhepunkt des ersten Actes bildet die Anspielung auf die Schriftsteller, welche mit den Worten beginnt: „Schriftsteller, die keine sind, sind Menschen, die nichts schreiben wollen". Wenn Haase hochaufgerichtet, das gramdurchfurchte Antlitz verklärt, mit in weiter Ferne sich verlierendem Blicke und sehergleich erhobenem Arme jene Worte wie von augenblicklicher Extase ergriffen, mit bis zum Schlusse sich steigernder Begeisterung spricht und — nachdem er geendet — wie von einer Vision umfangen noch in derselben Stellung verharrt, so gehört dies zu den edelsten Offenbarungen seiner Kunst.

Nur leise, aber doch deutlich, schimmert dann und wann die Erinnerung an frühere, bessere Zeiten seines Lebens und Wesens durch, wenn die edle Quinault vor dieser moralischen Ruine sich entsetzend, versucht, die besseren Seiten seines Innern anklingen zu lassen. Dann, als sie ihn wieder mehr sich selbst zurückgegeben hat, kommt das zartere Gefühl seiner zertretenen Natur in der Sehnsucht nach der entschwundenen Geliebten, der Hoffnung sie wieder zu finden, in rührenden Tönen zum Ausdruck und in dem Glauben, daß eine „große That" ihn aus seinem moralischen Schiffbruch retten könnte, auch stärkeres Gefühl in vollerem Pathos zum Durchbruch. Aber Haase geht nicht um ein Haar weiter, als es der Zustand dieses Gemüths in jeder Lage gerade erlaubt. So behandelt er Narziß' Erzählung von dem Schiffbruche seines Liebesglückes nicht mit jener tendenziösen und falschen Sentimentalität, die auf die Thränendrüse speculiert, sondern etwa in dem Tone, wie Jemand, der ein ihm auf dem Herzen brennendes Geheimniß angstvoll hastig, um nur nicht tiefer darauf eingehen zu müssen, los werden will. Und das ist von erschütterndstem Eindruck. Nicht weniger schlicht und doch höchst wirkungsvoll spielt er die Episode mit der Pagode, fast mehr im Spaße, als — wie

Andere — in tiefsinniger Gedankenarbeit sich mit ihr unterhaltend; ohne übermäßigen Aufwand von Kraftmitteln, ohne theatralische Effecthascherei endlich die große Scene mit der Pompadour, das Ganze durch einen Bühnentod von einfacher, ungesuchter Natürlichkeit abschließend. Diese Einfachheit, Natürlichkeit und Klarheit in der Darstellung ist es, die Haases Narziß als eine künstlerische Leistung so hohen Stils erscheinen läßt. Es ist das natürlich nur scheinbare Einfachheit; was so einfach aussieht, ist im Gegentheil die Frucht und das Ergebniß höchster Kunst, die aus bestimmter Grundanschauung von innen herausgestaltend bis in die kleinsten characteristischen und ornamentalen Verzierungen der Zeichnung hinein Alles zu einem harmonischen Gesammtbilde genau berechnet und festgelegt hat.

Eine ähnliche Bewandtniß wie mit dem Narziß Haases hat es mit seinem

Baronet Harleigh

in dem Melesvilleschen Drama „Sie ist wahnsinnig", einer Figur, welche zu den berühmtesten Leistungen des Künstlers gehört. Wie Narziß körperlich, so ist Harleigh geistig krank, und dieser Krankheitszustand wird von dem Darsteller mit einer Kenntniß der pathologischen Erscheinungen, mit einer so treuen Wiedergabe der characteristischen Aeußerungen des betreffenden Leidens durchgeführt, daß dieselbe schon Aerzte überrascht hat. Wenn der Irren-Arzt Dr. Stark in seinem Schriftchen „König Lear, eine psychiatrische Shakespeare-Studie für das gebildete Publikum" sagt: „Es kann in der That keine ausgiebigere, alle in Betracht kommenden wesentlichen Momente genauer und klarer hervorhebende Schilderung von der Entstehung und Aeußerungsweise einer Geisteskrankheit geben, als wie sie uns Shakespeare im „Lear" bietet, und in dieser Hinsicht ist das Stück im eigentlichsten Sinne des Wortes eine poetische Krankengeschichte, wie sie der gebildetste Arzt der Jetztzeit nicht treuer entwerfen kann", so trifft dies auch bei dem wahnsinnigen Baronet Haases zu. Aber diese pathologische Feinheit der Darstellung ist sich nicht Selbstzweck, sondern sie unterstützt lediglich die psychologische Wiedergabe der Rolle.

Wohl selten übt ein dramatischer Künstler eine so unmittelbare machtvolle Wirkung auf die Gemüther seiner Zuhörer aus, wie Friedrich Haase in dieser mit einer unvergleichlichen und doch vom Hauche edelster Kunst verklärten Naturwahrheit dargestellten Figur. Wo die realistische Methode in der Schauspielkunst uns in so edler Form entgegentritt, so frei von sclavischer Nachahmung der Natur oder der äußerlichen Effecthascherei unseres jüngeren Virtuosenthums, darf sie auch bei Demjenigen auf volle Anerkennung rechnen, dessen Wünsche sich sonst darauf richten, daß unter dem berechneten Streben nach Wahrheit der modernen Darstellungskunst nicht der ideale Zauber des Schönen verloren gehe. Weil Friedrich Haase die Schönheitslinie nirgends überschreitet, bleibt seiner Darstellung alles Verletzende fern, sodaß sie durch ihre überzeugende Naturtreue nur um so eindringlicher wirkt. Dies zu erweisen, ist keine Rolle so geeignet als die des unglücklichen Baronet Harleigh. Wir sehen da vor uns einen edlen, liebenswerthen und liebebedürftigen Mann, eingenommen von grundlosem Argwohne gegen seine vollkommen reine und schuldlose Gattin; in unseliger Verkettung weiterer Mißverständnisse befangen von dem Wahne, ihren vermeintlichen Geliebten, der in Wirklichkeit nicht um ihre, sondern um ihres hübschen Mündels Neigung sich bewarb, ermordet, in die Fluten des Meeres gestoßen zu haben. Wir sehen ihn in diesem Wahne seine Frau für wahnsinnig ausgeben, während er es doch selbst ist. Mit Angst verfolgen wir vom ersten Auftreten des Unglücklichen, in dessen edlen Zügen, dessen verstörten Augen wir bereits die irren Lichter des Wahnsinns flackern sehen, da er noch ganz verständig mit dem treuen Arzte spricht, die schreckliche Zerrüttung, der seine edle Natur erliegt, durch die wildesten Ausbrüche des Leidens hindurch, durch gellendes Gelächter und thränenreichen Seelenschmerz bis zur endlichen Heilung durch die Macht der Thatsachen, die ihm den Irrwahn von dem verübten Morde, von der Untreue der Gattin von der Seele nehmen, indem ihm Zufall und die List des Arztes den schuldig und tot Geglaubten lebend und in glücklichem Bunde mit der schelmischen Nichte vor Augen führen. Eine ganze Scala von Gemüthsstimmungen und Erregungen zieht da vor unseren

Augen vorüber, jede mit derselben Deutlichkeit, mit einer Schärfe der Beobachtung ohne Gleichen aus dem Geiste der Rolle gestaltet, über allen der Grundton edlen, in jedem Sinne vornehmen Wesens ausgebreitet, das dem armen Dulder unsere Sympathie bis zur glücklichen Schlußwendung, der Erlösung aus des Geistes Umnachtung, treu bleiben läßt.

Ein Seitenstück zu Baronet Harleigh bildet

Gaston von Valgrand

in dem einactigen Drama „Marcel“ von Sandeau und Decourcelle.

Gastons Geist ist infolge eines unglücklichen Schusses, welchem das Leben seines Kindes zum Opfer fiel, umnachtet, und ruhelos irrt er umher. Schon in der äußeren Erscheinung spiegelt sich bei Haases Valgrand das tiefe Leid wieder, welches das Herz des Vaters zerrissen, und jede Falte des gramvollen, von dunklem Vollbart umrahmten, edlen Antlitzes erzählt von Schwermuth und Trübsal. Diesem Manne liest man gleich beim ersten Augenblick die trostlose Geschichte seines Lebens vom Gesichte ab und fühlt sich von seinem Leid tief bewegt. Erst die Erscheinung des Knaben Marcel, welche von den Seinen als letztes Mittel in Scene gesetzt wird, heilt den Unglücklichen von seinen düsteren Wahnvorstellungen. Dieser plötzliche, blitzähnliche Umschwung gestaltet sich bei Haases Gaston zum Höhepunkte des Dramas und ist von tiefgehender, ergreifender Wirkung. Wie von einem Alp befreit athmen wir auf, wenn Valgrand das Kind Marcel jubelnd in seine Arme schließt und zu neuem Leben erwacht.

Als dritte pathologische Rolle schließt sich den beiden soeben behandelten Figuren der

Dichter Heinrich

in Holteis „Lorbeerbaum und Bettelstab“ an.

Der Dichter beklagt sich in einem Vorworte zu diesem Stücke über einen Beurtheiler, welcher seine Dramen „Shakespeare in der Heimath“ und „Lorbeerbaum und Bettelstab“ *verwerflich* genannt hatte und fragt, ob denn seit etlichen und dreißig Jahren die Kritik einen so gänzlich anderen Stand-

punkt eingenommen habe. Würde es Holtei nicht mit Freude erfüllen, daß unser jetziges Publikum, bei so völlig geänderter Geschmacksrichtung, dennoch mit gerührter Theilnahme dem Schicksal seines „armen Heinrichs" folgt? — Zur Beliebtheit des Stückes trugen große Schauspieler das ihrige bei, welche den Heinrich in einem erschütternden Seelengemälde darstellten. Wir erinnern an Bogumil Dawison, welcher mit dieser Rolle Triumphe in Amerika gefeiert hat; ferner an die Erfolge Emil Devrients und Alexander Liebes. Diesen Verkörperungen stellt sich Haases Heinrich ebenbürtig an die Seite. Würde in den ersten drei Acten ein Organ, welches mehr der weicheren Modulation fähig wäre, Manches seelenvoller und herzbewegender geben, so ist seine Erscheinung und sein Spiel als verrückter Bettler überwältigend. Wie sehr es der Künstler versteht, ein dem Ideale des Dichters entsprechendes Lebensbild zu verschaffen, läßt sich nicht beschreiben, sondern man muß es gesehen haben. Seine vollendete Darstellung der Rolle des unglücklichen Poeten, der bei Lebzeiten trotz seines Schaffens und Ringens verkannt und verstoßen wurde, und dessen Lieder erst, nachdem sein Geist umnachtet, kurz vor seinem Tode gewürdigt werden, berechtigt uns, auch auf die Kunst Haases das Dichterwort anzuwenden:

„Von der Gottheit einstens ausgegangen
Muß die Kunst zur Gottheit wieder führen".

Zu den Rollen tragischen Stils gehört endlich der

Herzog von Chevreuse

in dem dreiactigen Schauspiele „Ein Duell unter dem Cardinal Richelieu" von Lockroy und Badon.

Dieses ist ein Mantel- und Intriguenstück von ächt französischem Zuschnitt und stark auf äußere Wirkungen berechnet. Zwei Acte gehen vorüber, ohne daß der interessante Herzog anders als nur ganz flüchtig auf der Bühne erscheint; erst im dritten Acte tritt seine Rolle bedeutsam hervor und beherrscht dann allerdings das ganze Interesse. Der Schlußact schildert die jähe Katastrophe, in der ein ahnungslos vertrauender Mann plötzlich durch ein untrüglich scheinendes

Beweisstück Alles, was ihm bisher das Liebste, das Heiligste gewesen, die Liebe zu seinem Weibe, die Freundschaft des vertrauenswerthesten Mannes und mit beiden zugleich die von ihnen verrathen gewähnte Ehre unrettbar vor sich in Trümmer gehen und keinen Ausweg sieht als — die Rache. Daß es für diesen Mann keinen anderen geben kann, macht uns der Darsteller eher begreiflich, als die Dichtung. Denn diese läßt es zwischen den beiden Liebenden, der Gemahlin des Herzogs und dessen Freunde Chalais, für deren edle Gestalten unsere volle Sympathie in Anspruch genommen wird, zu einer eigentlichen Verschuldung gar nicht kommen, so daß der tragische Ausgang des Stückes, der Chalais von der rächenden Kugel des Herzogs fallen und diesen seine Gemahlin verstoßen läßt, durch ein Wort der Aufklärung hätte vermieden werden können. Ein Darsteller wie Haase aber darf zeigen, daß ein Mann von so großherziger Zutraulichkeit und mit dem übertrieben empfindlichen Ehrbegriff seiner Zeit, wie der Herzog von Chevreuse, garnicht anders kann, als so in das entgegengesetzte Extrem zur unauslöschlichen Rachgier getrieben zu werden. Er vermag jene in der Dichtung nur leicht angedeuteten Eigenschaften seines Helden in breiter Ausmalung in das hellste Licht zu setzen und dadurch die weitere Entwickelung des Characters und vor Allem den Wendepunkt in der Handlung, wo die Extreme sich berühren, dem Zuschauer zu veranschaulichen. Diese Stelle, wo Chevreuse den verhängnißvollen Brief empfängt, bezeichnet den Höhepunkt der schauspielerischen Leistung, und mit athemlosem Schweigen hängen wir an dem ergreifenden Spiele des Künstlers; eine Würdigung desselben, die vielleicht schwerer wiegt, als der rauschende Beifall, welchen die darauf folgenden leidenschaftlichen Scenen zu entfesseln pflegen.

Wenn Haase sich oftmals und gern der Verkörperung von Rollen widmete, deren Urbilder den verschiedensten Schichten der bürgerlichen Gesellschaft angehören, so stempelte ihn — ganz abgesehen von seinem hohen schauspielerischen Können — vor allen Dingen seine feine Beobachtungsgabe und langjährige Menschenkenntniß zum berufenen Darsteller

socialer Figuren.

Mit nie irrender Sicherheit hat er auch hier Gestalten geschaffen, welche an und für sich genügen würden, den Namen Friedrich Haase zu einem der bestgenannten in der Bühnenwelt zu machen. Ich beginne mit der Besprechung derjenigen Figur, welche der Hefe des Volkes angehört, und deren Gewerbe von jeher zu den niedrigsten und verachtetsten gehört.

Es ist dies der

Vater Jean

in dem Boulevardstücke „Der Lumpensammler von Paris", dessen Verfasser der bekannte Communard Felix Pyat ist.

Es ist ein stark al fresco gezeichnetes Nachtbild der Pariser Gesellschaft, das den Eindruck eines dramatisierten Romans, etwa im Stile der Mysterien von Paris, macht. Verbrecherischer Reichthum und ehrenwerthe Armuth sind im Gegensatz zu einander gebracht; aus dem Conflict geht zum Schluß die tugendhafte Armuth als Siegerin hervor.

Es hat Haase wohl gereizt, einmal zu den untersten Schichten der Gesellschaftssphäre hinabzusteigen und sein Talent an einer Volksfigur zu erproben. Er hat sich deshalb die Mühe nicht verdrießen lassen, das Pyatsche Stück, welches in Frankreich sehr beliebt sein soll, selbst für seine Zwecke zu bearbeiten, und sein scharfer Blick für wirkungsvolle Darstellungsgegenstände hat ihn auch hier nicht im Stiche gelassen. Der Lumpensammler, welchen er spielt, ist zwar, wie die ganze Handlung des Stückes, keineswegs ein Muster logischer Entwickelung oder von besonderem psychologischem Interesse. Allein er bietet dem Künstler Gelegenheit in einer Gestalt aus dem untersten Bodensatze der Gesellschaft, die — ohne bedeutend oder romantisch zu sein — in ihrer einfachen Schlichtheit unsere Sympathieen erwirbt, das Leben und Gebahren des Volkes uns in naturalistischer Treue vor Augen zu führen. Wir hören mit innerem Entsetzen von der Monotonie dieses 60jährigen Lumpensammlerlebens, sehen den Armen der Versuchung des Trunkes erliegen, aber auch den Sieg, welchen er über das Laster erringt; sehen, wie sein einsames Herz sich erwärmt, als er ein anderes, ein hübsches, braves weibliches Wesen in

seine väterliche Obhut nimmt und mit ihm Leid und Freude theilt; wir hören ihn aus seiner Lumpenkutte seine philosophische Weisheit auskramen und folgen mit Interesse und Sympathie seinen stets vom Instincte für Recht und Sittlichkeit geleiteten Handlungen. Wie Haase dies Alles in seiner unvergleichlich überzeugenden, lebensvollen Weise zu gestalten und in das rechte Licht zu stellen weiß, ohne doch jemals das richtige Maß zu verfehlen, das darf man als einen Triumph seiner Darstellungskunst bezeichnen.

Dieselbe Schlichtheit und Biederkeit wie seinen Lumpensammler erfüllt auch Haases alten vertrauten Diener

Noël

in dem einactigen Schauspiel „Die Furcht vor der Freude" von Madame Emile de Girardin.

Dieser ehrliche, treuherzige, zugleich pfiffige und schalkhafte Alte, der die beiden Kinder seiner Herrin Frau von Aubiers, Adrian und Blanche, auf den Armen gewiegt hat, und sie auch jetzt noch mit respectvoller Zutraulichkeit behandelt, ist ein wahres Prachtexemplar eines solchen alten Familienmöbels und wird in der meisterhaften, delicaten Darstellung Haases zu einem schauspielerischen Cabinetstück. Wie er intriguiert, um die über den vermeintlichen Tod ihres Sohnes Adrian im Schiffbruche in übertriebene Trauer versenkte Mutter, Frau von Aubiers, wieder zu heiterer Lebensanschauung zu bringen, wie er dabei, immer in der Zuversicht, Adrian werde doch noch zurückkehren, denn „Unkraut vergeht nicht," die kleine niedliche Blanche und das Fräulein Mathilde von Pierreval in das richtige Herzensverhältniß zu Octave und Adrian bringt; wie er letzteren, der durch das Fenster hereingeschneit kommt, von Allen zuerst empfängt, nun aber wieder verbergen muß, um durch eine neue Intrigue die Mutter, welcher der plötzliche Schrecken des Wiedersehens schaden könnte, erst zur Hoffnung zu stimmen, ihre „Furcht vor der Freude" zu bannen und das Wiedersehen mit dem Sohne vorzubereiten — alles dies und die kleinen, dem Leben auf's Glücklichste abgelauschten Einzelzüge in der köstlichen Characteristik Haases an sich vorüber ziehen zu sehen, ist in der That eine Augenweide.

Ebenso wie Bogumil Dawison den

Bonjour

in Holteis „Wiener in Paris“ zu seinen besten Leistungen zählte, gehört der genannte Commissionär zu Haases vollendetsten Schöpfungen. Dieser grauhaarige, aber lebenslustige, französische Troupier mit der heiteren Genügsamkeit seines Wesens, der Geschäftigkeit seines Temperaments und seiner Gutmüthigkeit, gepaart mit ächter französischer Munterkeit und Drolerie wird von Haase mit köstlicher Frische dargestellt. Was braucht diese Rolle, die übrigens schon vom Dichter voll aus dem Leben gegriffen ist, nicht Alles an technischer Kunst, um sie lebensvoll zu gestalten: Temperament, Liebenswürdigkeit des Herzens, Witz und Schlagfertigkeit, dabei nationales Pathos und nicht zuletzt vollendeten Pariser Jargon abwechselnd mit radebrechendem Deutsch, in welchem Bonjour so munter herumplätschert wie in seiner Muttersprache. Es ist ein Elan und eine Lebenswärme in dieser Haaseschen Figur, es arbeitet in ihr ein rascher und kräftiger Pulsschlag; die ritterliche Galanterie, mit welcher der arme Commissionär seiner Frau den Blumenstrauß zum Hochzeitstage darreicht, der Chic, mit welchem er die Couplets halb singt, halb recitiert, der patriotische Stolz, mit welchem er auf das Legionskreuz an seinem blauen Leinwand-Kittel deutet, erscheint so natürlich, Alles wirkt so harmonisch und glücklich zu einer außerordentlich characteristischen Figur zusammen, daß dieser Bonjour sich in der That alle Herzen erobert. Es lebt eine electrisierende Kraft in dieser Leistung, die sich scheinbar so weit von dem eigentlichen Genre des Künstlers entfernt. Doch wer kann ihn würdig schildern, diesen alleweil fidelen Graubart, welcher ein Juwel bildet in dem Kranze Haasescher Gestalten? — Man muß ihn sehen, man muß ihn radebrechen hören, man muß diesen zündenden Humor mitfühlen, welcher tanzt und sprudelt wie ein über Felsen und Gestein dahinplätschernder Waldbach. Wer einmal einen solchen Bach beobachtet hat in seinem fortwährenden Wechsel, in seiner sprudelnden Lebensfülle, der hat ein Abbild des Haaseschen Humors in dieser Rolle. Die Art, wie dieser Liederfreund, der an einem Festtage zu Hause zuerst nach seiner

Geige greift, die coupletartigen Chansons wiedergiebt, ist unnachahmlich; diesem leichten Vortrag wohnt ein merkwürdiges Feuer inne. Um nur einen der Glanzpunkte, welche diese Rolle in schier unerschöpflicher Fülle bietet, anzuführen, erwähne ich die Intonation der österreichischen Nationalhymne, deren Anfangsvers

„Gott erhalte Franz den Kaiser,
Ihre gute Kaiser Franz!"

von Bonjours rauher Kehle in gebrochenem Deutsch angestimmt, von ergreifender Wirkung ist.

Zu den Erscheinungen des urfidelen Pariser Blousenmannes giebt es kaum einen auffallenderen Gegensatz als den Lohnschreiber

Jeremias Ehregott Knabe

in dem Hahnschen Characterbilde „Im Vorzimmer seiner Excellenz".

Der unter drückenden Lebensverhältnissen verkümmerte, armselige Schreiber des Künstlers ist ein so mitleiderregendes Geschöpf, daß sein Bild die Titelvignette zu einem neuen und vielleicht dem ergreifendsten Capitel des noch lange nicht ausgeschriebenen Werkes über europäisches Sclavenleben bilden könnte. Die in dem Stücke herrschende Sentimentalität steigert sich zu wirklich ergreifender Wirkung bei der Meisterschaft, mit welcher Haase in dem kleinen Einacter uns die ganze trostlose Misère eines armseligen, langjährigen Schreiberlebens an der mitleiderregenden Person des alten, bescheidenen, herzlich guten und redlichen Jeremias Knabe vor Augen führt, mit dem wir weinen und jubeln, wenn er im Vorzimmer Seiner Excellenz, zwar nicht die seit 40 Jahren geduldig erhoffte, mit einigen 50 Thalern höher bezahlte Stelle, wohl aber sein liebes Pflegekind wiederfindet, in dessen Obhut wir den Lebensabend des alten Mannes und seiner braven Ehehälfte geborgen sehen. Aber trotz aller Kunst der Darstellung, oder vielleicht gerade wegen derselben, die uns dieses klägliche Menschenschicksal so lebenswahr zu schildern weiß, liegt es uns während des Stückes wie ein Alp auf der Brust, und befreit athmen wir erst auf, wenn der Vorhang über der

glückerfüllten Schlußgruppe fällt. Jeder andere Darsteller, der sich nicht wie Haase streng innerhalb der berechtigten Grenzen des Gefühlsausdrucks hielte, würde in dieser Rolle durch Uebertreibung eher Widerwillen als Rührung erregen. Haase gewinnt uns die Thräne und das Lächeln des Mitleids ab, das ist der Triumph seiner Kunst, welche die in dem Stücke vorhandene Rührseligkeit fast gänzlich vergessen läßt.

In eine völlig entgegengesetzte Stimmung versetzt uns der Künstler durch seinen höchst komisch gestalteten

Instructor Meisler

in dem Feldmannschen Lustspiele „Der dreißigste November". Aus dem schmalen engbrüstigen Jeremias Knabe mit dem reinen Herzen und dem treuen Auge ist ein auf seine am letzten des Monats fälligen sechs Gulden lauernder Hauslehrer mit breitem, gewöhnlichem Gesichte geworden, aus dessen glatt gestrichenem Haare wir die feste Ueberzeugung gewinnen, daß der geschmeidige Stundenlehrer sich mit pomadiger Kaltblütigkeit durch alle Honorarschwierigkeiten hindurchwinden wird. Als er die Mutter seines Schülers für alle seine sehr deutlichen Anspielungen auf den „letzten" taub findet, weiß er sich nicht anders zu helfen, als in der Wohnung sich in Permanenz zu erklären, um durch Beharrlichkeit sein Ziel zu erreichen. Die Mittel, die er ergreift, um sein Bleiben zu ermöglichen, bilden den Kern der Handlung. Natürlich geräth er dabei in allerlei Fährlichkeiten, geht aber doch schließlich mit Hülfe einer Wette, durch die er die Frau vom Hause mit ihrem Verehrer als Paar zusammenführt, als Ehestifter und Sieger in seiner Sache hervor. Diesen treuherzigen, bescheidenen Burschen giebt Haase mit köstlicher Laune und kennzeichnet die Geldverlegenheit seines Helden auf's Glücklichste durch eine wahrhaft quecksilberne Beweglichkeit. Die Schulstunde zu Anfang, die Lehrversuche mit dem Hausknecht, um Zeit zu gewinnen, dann mit dem Dienstmädchen, mit dem der Herr „Instructor" gar in bösen Verdacht geräth, die Conflicte und Wetten mit dem derben Major, das Alles wird mit so drastischer Wirkung, mit so schauspielerischer Virtuosität vorgeführt, daß man über der komischen Hauptfigur alles Andere vergißt.

Ein dem vorigen wahlverwandter Character ist der

Magister Lassenius

in dem französischen Lustspiele „Der Hofmeister in tausend Aengsten“. Auch hier zeigt sich Haase als Meister auf dem Gebiete derber Komik. Sein Lassenius ist eine höchst ergötzliche Figur, und die Verlegenheiten, sowie die Verzweiflung, in welcher er als Träger eines ihm fürchterlichen Geheimnisses, bei welchem „feminina“ die Hauptrolle spielen, versetzt wird, sind von drastischer Wirkung.

Als Haase im Jahre 1849 auf Wunsch des Königs sein erstes Gastspiel am Hoftheater zu Berlin erhielt, trat er dort am 3. October in dem Schröderschen Lustspiele „Das Blatt hat sich gewendet“ als

Amtsrath Poll

zum ersten Male auf. Die Deutsche Theaterzeitung vom 6. October widmete hierauf dem jungen Gaste folgende anerkennende Besprechung:

„Die schwierige Aufgabe, ein noch aus den Kotzebueschen Zeiten herstammendes, allein durch die jener Periode eigenen scharf ausgeprägten Characteristiken und hier durch die Hauptrolle ausschließlich Interesse erregendes Stück hatte unser junger, talentvoller Gast als erstes Debut gewählt. Der Autor des Lustspiels, der mit drastischer Naturwahrheit eine Figur gezeichnet, wie sie im Leben nicht selten und in allen Schichten der Gesellschaft zu finden ist, konnte wahrlich niemals weder ein besseres Original zu seinem an Geistes- und Körperschwächen leidenden, von der phantastischen Gemahlin tyrannisierten Amtsrath Poll gefunden, noch seinen metamorphosierten Bramarbas richtiger und naturgetreuer gedacht haben, als er hier vorgeführt wurde. Während wohl jeder Darsteller, bei der plötzlichen Veränderung des Auftretens gegenüber der Frau, den Amtsrath gar zu leicht in einen wirklich gebieterischen harten und von seiner Herrschaft endlich überzeugten Ehemann verfallen lassen möchte, an der steilen Klippe der Consequenz scheiternd, führte Herr Haase die Rolle ohne Wanken bis zur letzten Scene mit dem gründlichsten Verständniß durch. Der junge Künstler, der seinen

Poll bis auf die kleinsten Nuancen hin dem Leben abgelauscht hat, vergaß auch nicht einen Augenblick, trotz allen Gebahrens in Strenge und Grausamkeit, seinen durch jahrelanges Dulden zur Natur gewordenen schüchternen Respect, sowie diejenige Eigenschaft in Sprache und Miene durchblicken zu lassen, die ihm früher von der liebenswürdigen Gattin so manchmal die Anrede: „Du Schaf" zu verschaffen vermochte. Das Publikum folgte mit gespanntem Interesse dem Darsteller der Hauptrolle, der durch sinnreiche durchdachte Auffassung das an sich unbedeutende, theilweise veraltete Stück zu einem unterhaltenden und ergötzlichen umzuschaffen verstand."

Auf ganz anderem Boden steht der

Magister Reisland

in dem Benedixschen Schauspiele „Ein alter Magister".

Das ist mit einem Worte eine prächtige Figur. Von einer naiven, fast kindlich zu nennenden Sorglosigkeit, wo es sich um seine eigenen Angelegenheiten handelt, die Andere (seine brave Haushälterin und sein Freund, ein polternder invalider Hauptmann, Kriegskamerad aus den Freiheitskriegen) für ihn verwalten müssen; von ebenso naivem Zutrauen zu seinem jungen Pflegesohne, der dies glücklicherweise in vollstem Maße verdient; würdig, aber gelassen, wo es sich um Angriffe auf seine eigene Person handelt, wird der alte Magister wieder zum Freiheitskämpfer mit dem eisernen Kreuz, zum alten Corpsstudenten, der mit Vergnügen in seinen alten Tagen noch einmal „losgeht", um den geliebten Sohn aus schlechten Händen heraus zu hauen. Ja er kämpft sogar die Rache gegen seinen einzigen Todfeind, den er in dem Verführer seiner einstigen Geliebten, dem Vater seines Pflegesohnes, sich gegenüber sieht, nieder, als er vernimmt, daß sein Pflegesohn dessen Verwandte liebt, und Jener selbst ein elender Spieler, ein Unglücklicher geworden ist. Dieser Grundzug eines kindlichen Gemüthes bei aller Frische und Tüchtigkeit des Characters, dieses Aufleben des alten, kriegerischen Feuers, als es gilt, nochmals gegen Unverschämtheit und Schlechtigkeit auf die Mensur zu treten, dieser kleine Krieg mit den alten Freunden, die ihn „täglich zu Tode ärgern", das wird von Friedrich Haase mit

einem köstlichen, auch des Ernstes und der Weichheit nicht entbehrenden Humor, vorgeführt, der unsere innigsten Sympathien für die Figur des alten Magisters erweckt und festhält und uns auch über manche Schwächen des Stückes glatt hinweg hilft.

Wie ganz anders nimmt sich neben dem herzerfrischenden alten Magister Haases

Dorfrichter Adam

in Kleists „Zerbrochenem Kruge“ aus.

Kleists Hang zu grellem Farbenauftrag verleugnet sich auch in diesem Lustspiele nicht, und deshalb ist dasselbe unserem modernen Geschmacke nicht recht sympathisch. Aber freilich, wenn die groteske Figur des alten spitzbübischen Dorfrichters von einem Darsteller so verschwenderisch, so weit über das Maß hinaus, das ihm der Dichter gespendet, mit eigenem Humor ausgestattet und auch im Uebrigen so wirksam und tüchtig verkörpert wird, wie von Meister Haase, so kann die komische Wirkung nicht ausbleiben. Haases Dorfrichter unterscheidet sich von dem schablonenhaften Adam anderer Schauspieler insbesondere durch das Temperament. Vielleicht nicht ganz in Uebereinstimmung mit dem nationalen Character des Landes (Holland), aber sicherlich zum Vortheile der Handlung, verleiht er dem alten Schufte eine fast quecksilberne Beweglichkeit und einen Zug lüderlicher Lustigkeit, die auf's Beste mit dessen sonstigen Untugenden in Einklang steht und ganz dazu angethan ist, diese seinem untergebenen Schreiber sowohl wie seinen Gerichtseingesessenen, den streitenden Parteien wie dem gestrengen Revisor gegenüber zu bemänteln. Dadurch gelingt es dem Darsteller diese Figur nicht nur überaus ergötzlich, sondern ihr Treiben auch erklärlich und wahrscheinlich erscheinen zu lassen. Wie Richter Adam nun allmählich in das Gewebe seiner Lügen und Schlechtigkeit immer tiefer sich verstrickt, mit dem ängstlich spähenden Blicke nach dem Vorgesetzten die für ihn so schlimm auslaufende Gerichtsverhandlung leitet, bald brutal drohend, bald mit Bitten und Einflüsterungen auf die Partheien einwirkend, bis endlich die brave Brigitte Alles an den Tag bringt, dem Gerichtsrath die Geduld reißt und dem unwürdigen Beamten nichts mehr übrig bleibt als

ruhmlose Flucht — das ist in Haases unübertrefflicher Darstellung so lustig anzusehen, daß man sich von Anfang bis zu Ende des herzlichsten Lachens nicht enthalten kann.

Mit Rücksicht auf die hohe künstlerische Bedeutung des Haaseschen Dorfrichters theile ich hier noch folgende treffliche Characteristik mit, welche ein Kritiker inbetreff dieser Rolle geliefert hat:

„Er ist köstlich, dieser alte Junggeselle mit dem Klumpfuße und dem verteufelt pfiffigen Gesichte. Der Kopf ist kahl, nur an den Seiten rechts und links sind zwei Büschel grauer Haare keck emporgewachsen und thronen froh wie die Hörner Beelzebubs auf dem Haupte. Aus dem stark gerötheten Antlitze lugen ein paar lüsterne, schlaue Augen in die Welt hinaus, über dem linken Auge liegt querfeld ein blutrünstiger Fleck, herrührend von dem Schlage eines handfesten Burschen. Der Anzug schmutzig und lüderlich wie die Registratur. Der lange Staatsrock ein Sammelplatz von Flecken aller Art. Vom Käse, Schnupftabak, von Butter und vom Wein ist je etwas aufgehoben und läßt es sich auf dem dunklen Tuche wohlbehagen. Die geblümte, seidene Weste läßt nur dunkel ahnen, daß sie einst in der Farbe der Unschuld geprangt hatte. Aus den ungeputzten Stiefeln hängen die Strippen heraus, die Rocktasche bewohnt ein Taschentuch, durchlöchert wie des Inhabers Tugend, und damit auch nichts bei diesem hinkenden Teufel in Ordnung ist, zeigen sich selbst die Bänderenden der Bäffchen widerspenstig und nicken über den Rockkragen herüber, statt sich scheu zu verkriechen. In diesem Aufzuge begrüßt der unverschämte und freche richterliche Sünder seinen Vorgesetzten, so hält er Gerichtstag. Wie er schnell nach seinem Amtssessel hinkt, um zu richten, wie er sich dreht und wendet, sich emporreckt, wenn die Umstände in der Verhandlung zu seinen Gunsten sich gestalten, wie er zusammenkriecht, wenn sich die Maschen des Netzes dichter um ihn schlingen! Bald blinzelt er verstohlen und listig und drängt sich an die Maid, bei der er für seine Liebesgluth den Denkzettel empfangen hat, heran und beschwört sie, bittet sie, droht ihr, flüstert ihr zu und fährt ihr mit dem langen Lineal über den Rücken, wie wenn

er durch Liebkosungen sie zum Schweigen gewinnen wollte und blickt sie dabei trotz seiner Angst doch so lüstern mit den halbzugekniffenen Augen an, der alte Sünder. Dann schlägt er wieder mit dem Lineale auf den Tisch, daß Alle erschrecken, um seine Furcht zu verbergen, und wettert und schilt, und fließt ihm die Rede wie Wasser von den Lippen. Sowie die Möglichkeit sich ergiebt, die Anklage abzuweisen oder die Verhandlung zu vertagen, wie behende schlängelt er sich da von seinem Amtsstuhle hinunter, wie lebt er auf, wie flink schlürft er an den Vorgesetzten heran, und weiß zu deuteln, zu rathen, zu schwatzen und die Schätze seiner Speisekammer und seines Kellers anzubieten. Wie unschuldig giebt er sich, als wenn er kein Wässerchen trüben könnte. Und als ihn dann die Beweise seiner Schuld immer mehr in die Enge treiben, wird ihm schwül. Er sitzt zusammengehockt auf dem Stuhle, dann schnellt er empor, die Finger fahren unruhig über seine Lippen, der Mund kaut verlegen, während sich die Sache verwickelt. Die Schnupftabaksdose quietscht unaufhörlich, der Tabak wird mechanisch zur Nase geführt, das Taschentuch fegt fortwährend die perlenden Schweißtropfen von Stirn und Glatze. Wie bodenlos frech und kaltblütig er die Stellen aus dem Gesetzbuche citiert, mit welcher Seelenruhe er imponieren will und wie er beim letzten Hoffnungsstrahle voll Muth der Verzweiflung mit einem Blick auf die Anklägerin zum Büttel hinüberruft: „Schmeißt sie hinaus, die verwünschte Vettel“, und sich fast riesengroß emporreckt und den begünstigten Liebhaber ins Bandeisen verdonnert!

Dieser Dorfrichter ist eine realistische Figur ersten Ranges, naturwahr, greifbar treu, freilich nicht im nackten Naturalismus stecken geblieben, sondern emporgehoben in das Lichtmeer der Kunst. Natur und Kunst ist der Realismus Haases, der gesunde Realismus.“

Zu den komischen Figuren gehört ferner Haases

Jacob Zorn

in dem bekannten deutschen Lustspiele „Einer muß heirathen“ von Wilhelmi.

Derselbe ist der ältere von zwei noch jugendlichen Brüdern, in welchen wir zwei wahre Bücherwürmer und Professoren altmodischen Zuschnitts verkörpert sehen. Die Intrigue ist sehr harmlos, aber mit gemüthlichem Humore durchgeführt. Die beiden eheschenen Brüder werden von ihrer Tante und Quartiergeberin, der resoluten Frau Gertrude, zum Heirathen angetrieben, auf deren niedliche Nichte Louise aufmerksam gemacht, loosen um sie und um den Vortritt der Bewerbung, welche derart vor sich geht, daß der dreistere Wilhelm von dem blöderen Jacob, um diesem zu zeigen „wie es gemacht wird“, zur Attacke auf Louise vorgeschickt wird, während derselben selbst Feuer fängt, Herz und Hand Louisens im Fluge gewinnt und Jacob, der vor einer steinernen Gartenfigur dem pfiffigen Bruder alle Geberden und Redewendungen nachmacht, das Nachsehen läßt. Die Pointe liegt in dieser doppelten Liebeswerbung, welche von Haase brillant gespielt wird und von ergötzlichster Wirkung ist.

Auch er will noch heirathen, der drollige Junggeselle

Brigneville

in Meilhac und Halévys einactigem Lustspiele „Mariensommer“.

Der schon angealterte Knabe genießt das kurze Glück einer „Altweibersommerliebe“*) neben der hübschen Adrienne. Nur zu schnell aber muß er einsehen, daß die Spätsommersonne nicht mehr ein junges Herze zu durchglühen vermag. Es giebt kaum eine komischere Figur Haases wie diesen verliebten angejahrten Onkel, aus dessen Rocktasche ein rothes Taschentuch heraushängt, welches bei jeder Bewegung seines Eigenthümers eine possierliche Schwenkung nach rechts und links macht. Dieses Tuch, durch welches der Künstler seinem Helden ein characteristisches äußeres Gepräge verleiht, gehört zu jenen Helfern und Hülfsmitteln, deren Haase, wie ein Taschenspieler, so viele bei sich führt, daß der Zuschauer nicht Augen genug hat, um alle die tausend Kunststückchen zu erfassen. Rockflügel und Halsbinde, Tabaksdosen und Uhrberloques, Hemdkrausen und

*) So sagen wir drastischer und characteristischer; die Franzosen nennen diese herbstliche Jahreszeit été de la St. Martin.

Manschetten, Taschentuch und Augenglas — ein jedes spielt seine Rolle und hält sich dabei mit absoluter Zuverlässigkeit im Character seines jeweiligen Trägers. So läßt uns das erwähnte, lustig sich schwenkende Tuch vermuthen, daß sein Eigenthümer ein im Grunde „gemüthliches Haus" sein muß. Und dies ist Briqueville in der That. Das drolligste an dieser Figur ist das verliebte Gebahren des von Amors Pfeil schwer verwundeten Hagestolzes. Dasselbe wird von Haase mit vollendeter Naturwahrheit durchgeführt und versetzt den Beschauer in die heiterste Stimmung. Wenn dieser alte Narr seiner angebeteten Nichte beim Verlassen des Zimmers mit dem Ausdrucke hochgradigster Verliebheit zuruft: „Ich komm' gleich wieder, ich komm' gleich wieder", so gehört dieser Abgang zu den ergötzlichsten Kundgebungen der Haaseschen heiteren Muse.

Auch der

Doctor Holm

in dem von Ida Schuselka bearbeiteten französischen Einacter „Eine kleine Gefälligkeit" gehört zu jenen von Haase verkörperten Figuren, welche durch ihre Komik sich die Gunst des Publikums im Sturme erobern. Der solide Ehemann Doctor Holm kommt durch „eine kleine Gefälligkeit", die er einem unsoliden Ehemanne in dessen Liebesangelegenheiten erweist, selbst in das Licht eines solchen und seiner Frau gegenüber in allerlei Verlegenheiten, die sich zum Schluß für alle Theile befriedigend erledigen. Der der Unsolidität verdächtige Ehemann ist, wenn er seine Frau auch als früherer Advokat ein wenig mit seiner trockenen Juristerei plagt, dabei doch eine gute, ehrliche Seele, der man es garnicht verdenken kann, wenn er als unschuldig leidender Theil sich sehr ungeduldig geberdet. Hierin liegt die Pointe der Rolle, die von Haase mit unwiderstehlicher Komik dargestellt wird.

In eine ganz andere Stimmung versetzt uns des Meisters

Michel Perrin

in dem gleichnamigen Lustspiele von Melesville und Duveyrier.

Der gütige, ehrwürdige, emeritierte Landpfarrer, welchen uns Haase vorführt, ist eine seiner köstlichsten und liebenswürdigsten Schöpfungen. Von diesem schlichten Manne mit dem

kindlichen goldenen Herzen weht uns ein solcher Hauch der Liebe und Güte entgegen, daß wir uns diesem Zauber nur allzu willig hingeben und dem edlen Geistlichen unsere volle Sympathie schenken. Haltung, Spiel und Maske sind bewunderungswürdig, und Haase entfaltet wohl selten in einer Rolle ein so vertrauenerweckendes, sympathisches Aeußere wie als Michel Perrin. Es kommt in dem Stücke eine Scene vor, wo der Landpfarrer gefährlichen Verbrechern in's Gewissen redet, so daß diese unter dem Eindrucke der Ermahnungen bereuen und (höchst lächerlich!) von ihm im besten Glauben entlassen werden. Welche Herzenstöne weiß hier Haase anzuschlagen! Welcher Reichthum des Gefühls klingt hier an unser Ohr! Nicht weniger ergreifend gestaltet der Meister das Wiedersehen mit Fouché und bringt durch sein schlichtes, natürliches Spiel auf das Gemüth des Zuschauers die tiefste Wirkung hervor.

Wie groß aber auch die Verdienste sein mögen, welche sich Friedrich Haase bei der Verkörperung der bis jetzt erwähnten und besprochenen Rollen aus dem bürgerlichen Leben erworben und wie Vollendetes er auch in ihnen geschaffen haben mag, so überstrahlt dieselben doch eine Leistung und stellt sie sämmtlich in den Schatten. Und dies ist merkwürdigerweise etwa keine groß angelegte und breit ausgeführte Figur, welche von Anfang bis zu Ende das Stück beherrscht und von vornherein uns fesselt und anzieht. Nein, es ist eine Episodenrolle, welche sich erst im letzten Acte zu gewaltiger Kraft emporhebt.

Es ist dies der Maurer

Jean Gauthier

in dem Lustspiele „Die Memoiren des Teufels“ von Arago und Vermond.

In dieser knappen Rolle zeigt uns der Künstler den Characterspieler großen Stils und enfaltet in dem unter dem Drucke eines furchtbaren Geheimnisses halb irrsinnig und gedächtnißlos gewordenen Maurer ein tiefergreifendes Seelengemälde.

Wie einfach und schlicht erscheint das Spiel in der ersten Phase, wo der wortlose Mann über Ja und Nein nicht hinaus kann, und das gleichmäßig sich wiederholende Ab- und Auf-

treten fast unvermeidlich zur Monotonie führt. Hier zeigt sich in der immer wieder verschiedenen Characteristik der wahre Meister; nur ein solcher überwindet würdig diese Schwierigkeiten. Und nun der Gegensatz, als der wortarme Mann, der aller Ueberredungskunst des jungen Robert starren Widerstand entgegensetzt, plötzlich die zufällig ausgesprochenen drei inhaltsschweren Worte hört, die ihn von dem Fluche seines Versprechens entlasten und so die glückliche Lösung des Knotens herbeiführen. Welche Kraft, welche überquellende Fülle des Gefühls der Erlösung von seelischen Qualen bricht sich hier in Haases Darstellung Bahn, die Gemüther der Hörer bis in's Innerste erschütternd! Wie dieser Mann nach langjährigem Schweigen mühsam nach Worten ringt; wie ihm die Sprache zu versagen droht, und die Sätze lallend und mit schleppender Zunge hervorgestoßen werden; wie Haase hinauswankt mit den Worten „Meine Kinder, meine Kinder!" — das sind Offenbarungen, wie sie nur dem Genie gelingen. Nur ein großer Künstler kann so Großes schaffen.

Nachdem wir auf den vorstehenden Blättern Friedrich Haase als berufenen und würdigen Verkörperer classischer Idealgestalten, geschichtlicher Charactere, pathologischer Persönlichkeiten und verschiedenartigster socialer Figuren kennen gelernt haben, bleibt mir jetzt als letzte und wichtigste Aufgabe die Besprechung der

aristokratischen Rollen

des Meisters zu erledigen übrig.

Die erste und letzte Grundbedingung zur Verkörperung aristokratischer Figuren bildet die sichere Herrschaft über die gesellschaftliche Form. Letztere gründlich kennen zu lernen, hat ihm von Jugend an nie die Gelegenheit gefehlt. Geboren und erzogen im vornehmsten Hause der preußischen Monarchie, hatte Haase frühzeitig Gelegenheit, jenen Ton kennen zu lernen, welcher in der großen Welt herrscht. Als bevorzugter Schüler Tiecks, in dessen Wohnung die Spitzen der Gesellschaft damals verkehrten, durfte der lang emporgeschossene, blasse Jüngling niemals an den Abenden fehlen, wo sich in den Empfangsräumen des greisen Dramaturgen der Adel der Geburt und

die Aristokratie des Geistes zu versammeln pflegten. Hier lernte der angehende Künstler jene Weltgewandtheit und vornehme Lebensart, welche man später an ihm so oft bewundert hat. Hierzu gesellten sich die ihm von der Natur verliehenen reichen äußeren Mittel, die hohe, geschmeidige, tadellose Figur, die imponierende Souveränität der Haltung, der interessante vornehme Kopf, mit den geistvollen dunklen Augen, das ausdrucksfähige, scharfe und gründlich geschulte Organ, die feine, schmale Hand und der zierliche Fuß. Rechnen wir hierzu noch seine vollendet feinen Manieren und den zu einem solchen Wesen ganz ausschließlich passenden Hang zur Kleinmalerei, so folgt daraus, daß persönliche und künstlerische Eigenart, Geist wie Ausdrucksmittel Haase vorzugsweise zur Verkörperung aristokratischer Figuren befähigen. Was aber seinen Schöpfungen auf diesem Gebiete gerade das Anziehende und den Geist der Originalität verleiht, ist der Umstand, daß dieselben nach dieser oder jener Richtung mit besonderen Character-Eigenthümlichkeiten ausgestattet oder durch psychologische Pikanterieen und Wunderlichkeiten ausgezeichnet sind. Hier setzt der Künstler ein und fügt nun Zug für Zug ein Bild von der überzeugendsten Lebenswahrheit zusammen.

Aber wie auch all' jene der Aristokratie angehörigen Gestalten heißen mögen, welche Friedrich Haase im Laufe der Jahre zur Darstellung gebracht, so zeichnet sie doch alle ein gemeinsamer Zug aus. Das ist der Stempel der durch Nichts zu erschütternden Vornehmheit, welcher all' diesen Figuren aufgedrückt ist. Dieser Zug macht Haase unerreicht auf dem Gebiete distinguierter Characterrollen, zumal von humoristischer Färbung. Das Gepräge echter Noblesse stempelt ihn zum vollendetsten Verkörperer der Grandseigneurs des ancien régime wie vornehmer Cavaliere unserer Tage. Ueberall dieselben tadellosen Manieren, das eigenartige Gebahren der Elegants, die souveräne Haltung des Weltmannes, welcher sich selbst durch die verfänglichsten Lebenslagen nicht aus der Fassung bringen läßt — mit einem Worte: überall jeder Zoll ein Gentleman. Daher gilt Friedrich Haase auf dem Gebiete feiner Umgangsformen unbestritten für das Urbild, welches die deutsche Bühne aufzuweisen hat.

Es wäre indeß klein von des Meisters künstlerischem Können gedacht, wenn man annehmen wollte, daß er nichts weiter als die Vornehmheit auf der Bühne verkörpern könnte. Vielmehr ist ihm die vollkommene Beherrschung der gesellschaftlichen Form lediglich Mittel zum Zweck, sie ist ihm — man möchte sagen — das unentbehrliche decorative Material, um den inneren Gehalt der dahin einschlagenden Rollen nach allen Seiten zu erschöpfen. Nach allen Seiten! Hierin scheint mir recht eigentlich der Kern Haasescher Darstellungskunst zu liegen. Abhold der modernen Virtuosenmanier, einen einzigen hervorstechenden Zug einer Rolle mit besonderer Stärke herauszuarbeiten, oder, was jetzt auch sehr beliebt ist, nur besonders wirksame Stellen der Rolle, andere gänzlich fallen lassend, mit elementarer Wucht zum Ausdrucke zu bringen, geht Haase jederzeit darauf aus, uns ein Ganzes vor Augen zu stellen, in welchem wir doch noch jeden einzelnen kleinsten Theil mit derselben Deutlichkeit beleuchtet finden, wie das Gesammtbild. Die naheliegende Gefahr, durch Hervorheben der Einzelheiten in Ueberladung zu verfallen, wird von Friedrich Haase auf's Glücklichste vermieden; im Gegentheil dient ihm seine Methode dazu, seinen Gestalten nicht nur Interesse bis in die geringste Einzelheit hinein, sondern auch die höchste Lebenswahrheit zu verleihen, indem ihm zugleich Natürlichkeit, das ist das, was Hamlet den Schauspielern so treffend vorschreibt: „Der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten", als oberstes Gesetz gilt. Das ist das andere Verdienst in Haases Spielweise. Man sieht leicht ein, bis zu welchem Grade ein Darsteller seine Rolle beherrschen muß, um so wie Haase, über ihr stehend, den Einzelheiten wie dem Ganzen in gleichem Maße gerecht werden zu können. Auch wird man von einem Schauspieler, der im Engagement steht und heute Dies und morgen Jenes spielen muß, niemals solche ausgeglichene und vollkommene Leistungen beanspruchen dürfen. Den glücklichen, frei auf den Höhen ihrer Kunst Wandelnden ist allein diese Möglichkeit gegeben und damit auch die schöne Aufgabe, ihren Berufsgenossen als classisches Muster und nachstrebenswerthes Vorbild voran zu leuchten, zugleich der übrigen Menschheit zur Freude und zum Genuß.

All' das oben Gesagte finden wir an Haases

Graf Thorane

vollauf bestätigt.

Dieser Rolle verdankt der Künstler seine Weltberühmtheit, und diesseits wie jenseits des Meeres gilt sein Königslieutenant als eine Meisterschöpfung. Im Grundton auf düstere Melancholie gestimmt — den Ausfluß seiner durch Liebesverrath verbitterten Seelenstimmung — verleugnet Haases Thorane keinen Augenblick den echten Franzosen mit seinem lebhaften, selbst bis zur Härte aufbrausenden Temperament, seinem ritterlichen Wesen, seiner Liebenswürdigkeit, Herzensgüte und Humanität, seinem offenen Sinne für alles Edle und Gute, das er selbst in den Greueln des Krieges zu fördern strebt und seinem reizbaren Ehrgefühl — Eigenschaften, welche im gegebenen Augenblicke die rauhe Hülle seiner Melancholie siegreich durchbrechen.

Die Meisterschaft Haases als Thorane beruht hauptsächlich darin, daß er so entgegengesetzte Eigenschaften und Gewohnheiten wie den Hang zu schwermüthiger Träumerei und leicht erregbares Nationalgefühl, begeisterte Liebe für die schönen Künste und militärische Straffheit, Scheu vor den Frauen und ritterliche Artigkeit, wo er mit ihnen in Berührung kommt, zu einem einheitlichen Bilde zu verschmelzen weiß, und daß er dieser Figur noch dazu den feinsten Schliff und den characteristischen Ton der altfranzösischen Aristokratie verleiht.

Sein Thorane ist das Idealbild des französischen Edelmannes vor der großen Revolution, des Edelmannes, der seinen Degen in den Dienst des Königs stellt, aber seinen künstlerischen Neigungen, seinem Bedürfnisse nach Behaglichkeit, seinem Interesse an schöngeistigen Erzeugnissen auch inmitten des Kriegslagers lebt, der am Vorabende der Schlacht sich an einem Liebesgedichte erquickt, über Kunst und Künstler inmitten der sporenklirrenden Menge seiner Officiere, wie auf der Terrasse seines Schlosses in der Provence in Zeiten des tiefsten Friedens plaudert. Auf dem Umwege über Gutzkow kehrt Haase zu Goethe zurück; in der breiten Ausführung, welche Gutzkow der Figur des Königslieutenants zu Theil werden

ließ, haben sich die feinsten characteristischen Züge verwischt, welche der Thorane in Goethes „Wahrheit und Dichtung" aufweist. Der Thorane Haases steht der von Goethe in weniger, aber viel feineren Linien gezeichneten Figur des Königslieutenants am nächsten. Dieser Thorane erscheint uns wunderlich, weil er aus seiner eigentlichen Lebenssphäre in eine im Grunde seinem Wesen fremde Umgebung versetzt ist; es wirken und leben in ihm die Ueberlieferungen, in denen er in dem heimathlichen Schlosse aufwuchs, in einem der glänzenden, alten Schlösser des französischen Adels, die oft Heimstätten einer begeisterten und echt ritterlichen Kunstpflege, einer fürstlichen Freigebigkeit, eines aufrichtigen Frauencultus waren. Das Heimweh nach seinem Schlosse in der schönen Provence, mit der Aussicht auf das Meer, beherrscht den Grafen Thorane, und wir sind keinen Augenblick darüber im Zweifel, daß er nach der Verabschiedung, welche ihm im letzten Acte des Gutzkowschen Lustspiels zu Theil wird, in seinem Schlosse ohne Wehmuth das zwar unbefleckte, aber auch nicht gefürchtet gewordene Schwert neben das Wappenschild seiner Ahnen hängen und als Landedelmann sich ebenso glücklich fühlen wird, wie in der glänzenden Uniform des im Dienste seines Königs stehenden Generals.

So erhalten wir in Haases Darstellung ein ganz wunderbar fesselndes Abbild dieser vom Dichter so reich bedachten Figur, deren romantischer Zauber uns die mancherlei Schwächen ihrer Composition fast vergessen läßt. In seltsamer Mischung paart sich hier deutsche Schwärmerei und Melancholie mit französischem Esprit, französischer Leichtlebigkeit, Eleganz und Noblesse. Zugleich zeigt schon der erste französische Satz: „Ça me fait beaucoup de plaisir de me rappeller le peu d'allemand, que j'ai appris dans ma jeunesse" eine so glänzende Fertigkeit im Französischen, eine solche Reinheit des Accents, daß das Bild des französischen Generals sofort in sicherster Gewißheit vor unseren Augen dasteht und auch nicht der leiseste Ton daran erinnert, daß ein Deutscher hier einen Franzosen spielt. Infolgedessen entbehrt auch das Radebrechen des Grafen vollständig alles Gemachten und Erzwungenen. Das kommt von Herzen und geht zu Herzen, man sieht es Thorane an, daß er von seiner Kenntniß der deutschen Sprache selbst be-

zaubert ist, daß er in der vollständigen Einbildung lebt, prächtig Deutsch zu sprechen und selbst Freude hat, sich sprechen zu hören.

Kurz, Friedrich Haase hat in seinem Königslieutenant das denkbar Vollkommenste geleistet. Neue Züge werden sich an dieser interessanten Rolle nicht auffinden lassen, und jede andere Auffassung des französischen Generals — wie z. B. diejenige Ernesto Rossis — muß als verfehlt bezeichnet werden. Hierüber ist sich Kritik und Publikum längst einig, und es bedeutet den größten Triumph Haases, daß er in seinem Thorane eine Figur geschaffen, welche in der Geschichte des deutschen Theaters geradezu typisch geworden ist.

Ein Lieblingsfach Haases bilden die vornehmen alten Herren humoristischen Gepräges. Hierher gehört in erster Linie der

Graf Klingsberg

in Kotzebues Lustspiel „Die beiden Klingsberg".

Es gehört die virtuose und blendende Kunst eines Friedrich Haase dazu, um ein Stück auf der heutigen Schaubühne überhaupt nur möglich erscheinen zu lassen, das sonst mit dickem Staube bedeckt auf den obersten Bücherbrettern der Theaterbibliotheken schlummern würde. Vor allen Dingen gilt es die Frivolität zu verhüllen, die als schlimmer Grundzug durch das Lustspiel sich durchzieht; und er thut es mit voller Virtuosität. Es ist erstaunlich, was Haase aus diesem Grafen macht, welcher bei Kotzebue nur ein zudringlicher alter Wollüstling ist. Es müssen ihm dazu die wenigen guten Eigenschaften dienen, die Klingsberg Vater aufzuweisen hat, nämlich sein im Grunde gutes Herz und die Harmlosigkeit, mit welcher er sich in die Fiaskos bei seinen Liebesabenteuern zu finden weiß, eine Harmlosigkeit, die den lüsternen, alten, faden Seladon des Dichters am Ende ziemlich ungefährlich erscheinen läßt. Die erste Scene, in welcher Graf Klingsberg von seinem Kammerdiener frisiert wird, genügt dem Künstler, um uns vollständig mit seiner Figur bekannt zu machen. Wie prächtig weiß Haase das Unsympathische der Rolle durch die ergötzliche, vornehme Nonchalance und die harmlose Gutmüthigkeit des alten verliebten Narren zu mildern.

Wir sehen in seinem Klingsberg überhaupt nicht den gewissenlosen Verführer, sondern die komische Figur, die der alte Geck mit seiner Eitelkeit spielt, zumal es ihm ja nirgends gelingt, wirklich Unheil anzustiften. Wie dieser Seigneur mit seinem Kammerdiener plaudert, während er sich langsam mit dem Taschentuche den Puder aus den Fingernägeln putzt oder mit dem zusammengerollten Papier sich in dem graumelierten Haare kratzt, das geschieht mit solch ungesuchter Natürlichkeit, das zeigt uns so trefflich den alten Lebemann in dem unbelauschten Heiligthume seines Junggesellenheims, daß man leicht die Bühne darüber vergißt. Das macht das Geheimniß dieser vorzüglichen künstlerischen Leistung aus, daß der Darsteller sich mit einer Ungezwungenheit, einer Behaglichkeit bewegt, als wenn er sich vollkommen unbeobachtet wüßte, obgleich die Täuschung doch gerade nur durch die vortreffliche Berechnung des Spiels hervorgebracht wird. Es ist, als wenn der Meister sich selbst spielte, als wenn es ihn nicht den kleinsten Aufwand von Phantasie koste, sich in die Rolle zu versetzen — ein Eindruck, dessen Unrichtigkeit wir erst dann gewahr werden, wenn sich bei mehreren verschiedenen Leistungen des Künstlers unserer dasselbe Gefühl bemächtigt.

Haase giebt den Klingsberg als den Courmacher aus Gewohnheit, und das nimmt der Figur den Stachel. Er stellt uns den Klingsberg nicht als den grobsinnlichen Menschen dar, der er bei Kotzebue ist, sondern als einen gutmüthigen, aber sich langweilenden und deshalb die Tändelei liebenden alten Junggesellen, der weniger aus Mangel an Grundsätzen wie aus eitler Schwäche und einem Gefühlsüberschusse, der mit seinem Alter in komischem Gegensatze steht, zum Allerweltscourmacher wird. Ein ungefährlicher, nur blasierter alter Herr, kein Roué der schlimmen Sorte, sondern mehr aus Thorheit als aus Schlechtigkeit auf verbotenen Wegen wandelnd, mit einem nicht allzuschwer belasteten Gewissen, ein galanter Herr, dem keine Frucht in den Schooß fallen wird, welche dazu nicht schon vorher reif war, weil die Noblesse seiner ganzen Natur ihn davon abhalten würde, eine Schändlichkeit zu begehen: Das ist der Klingsberg Friedrich Haases.

Die Verlegenheiten, in die der alte Graf fortwährend durch seinen Sohn auf seinen galanten Fahrten geräth, bilden die komischen Pointen des Stücks, in denen sich Kotzebue im heitersten Lichte zeigt. Wie Haase den alten Klingsberg durch diese verfänglichen Lagen hindurch zu führen weiß, bis in die kleinsten Züge ein lustiges Abbild jener vornehmen Schooßkinder des Glücks, die im Besitze aller Güter des Lebens keine Neigung sich versagen zu dürfen meinen, da sie niemals eine weise Erziehung sich zu beschränken lehrte, und im unverwüstlichen Vertrauen auf ihr Recht dazu nur dem Genusse leben, zu dem ihnen in erster Linie das weibliche Geschlecht dienen muß, diesen trotz Altersrunzeln und Podagra immer noch liebelnden, begehrlichen, eleganten Seigneur muß man von Haase in seiner unwiderstehlichen Drolligkeit sehen — man wird ihm nicht einmal ernstlich gram werden können. Ebenso wie der bereits oben besprochene Bonjour, giebt die Rolle des alten Klingsberg Haase Gelegenheit, die ihm innewohnende feine Komik zur Entfaltung zu bringen. Durch eine einzige Bewegung entfesselt hier der Meister bei seinem Publikum Heiterkeit. Ich erinnere z. B. daran, wie Haase-Klingsberg das an breitem schwarzen Bande hängende Monocle vor Entsetzen vom Auge fallen läßt, als ihm sein Sohn erklärt, er wolle eine Putzmacherin heiraten. Welche Komik liegt darin, wenn er seinen elfenbeinernen Kamm hervorzieht und damit das gelichtete Haupthaar ordnet, sobald Damen in Sicht kommen; oder wenn er mitten in einem fidelen Luftsprunge plötzlich an das von Gicht geplagte Bein faßt und dadurch an seine Jahre erinnert wird! Welche zur Natur gewordene Kunst verräth sich in diesen dem Leben abgelauschten Feinheiten!

Es ist nicht uninteressant, den Eindruck kennen zu lernen, welchen Haase mit seinem Klingsberg auf den verstorbenen Kaiser Wilhelm hervorgebracht hat. Als letzterer den Künstler im Jahre 1883 zu Wiesbaden empfing, äußerte sich der Herrscher folgendermaßen hierüber:

„Dann sah ich Sie später eimal bei Wallner — da spielten Sie eine Rolle, über die ich heute noch in der Erinnerung lache — den Herrn Grafen Klingsberg, hahaha, dieser Herr Graf, — ja ja ein toller Mädchenjäger, aber harmlos.

Man konnte dem Patron eigentlich nicht böse sein, wie Sie ihn spielten, und das fand ich sehr richtig, daß Sie das so spielten, denn die Situationen sind doch eigentlich manchmal recht — recht eigenthümlich, in welche der Herr von Kotzebue ihn führt!" —

Ein gewisser altmodischer Zug, der übrigens gerade leise genug angedeutet ist, um nur den Reiz der Figur zu erhöhen, ist dem Klingsberg Haases eigen. Aber in einer unvergleichlichen Weise versteht der Künstler das Characteristische jener aristokratischen Bühnengestalten wiederzugeben, welche völlig dem Rococo angehören. Hier gebührt seinem

Chevalier von Rocheferrier

in dem Einacter „Eine Partie Piquet" von Fournier und Meyer unstreitig der erste Platz.

Dieser alte Legitimist mit seinem umständlichen Ceremoniell, mit seiner reizbaren Empfindlichkeit, seinen wunderlichen Schrullen, seinem Adelsstolze und seiner Leidenschaft für das Kartenspiel, die er sich und den anderen nie gesteht, ist eine der berühmtesten Leistungen Haases, welche ihm wohl niemand nachzuspielen vermag. Die kleinen Schwächen des bejahrten Chevaliers weiß der Künstler so lebenswahr darzustellen, daß man herzlich über sie lacht, ohne jedoch über den Character selbst zu lachen, der uns durchaus achtungswerth und edel erscheint. Dieser Gentleman lebt nur in der Vergangenheit, und wie er langsam das Augenglas mit der goldenen Fassung putzt, Wort für Wort bedächtig abwägend ausspricht, seine steifen Glieder in die bequemste Lage bringt, erscheint er ganz als der Vertreter einer überholten Zeit, in deren Erinnerung und Ueberlieferungen er bequem leben kann, ohne für sie etwas thun zu dürfen. Das bis in die kleinsten Züge mit unübertrefflicher Feinheit und Schärfe ausgemeißelte Bild dieses wunderlichen, vorurtheilsvollen und rechthaberischen Edelmannes mit seinem drolligen Mobiliar, bestehend in einem Stiefelknechte, einem Vogelbauer, den Kriegen in der Vendée und den Jahrbüchern des Adels, ist von den Dichtern mit wirklicher Meisterschaft gezeichnet und wird mit einer gleichen von Haase verkörpert.

Wie richtig beobachtet sind die Angewohnheiten alter Männer und wie fein sind sie dem Character der Chevaliers angepaßt: Das Nicken und Schütteln des Kopfes, wenn es gilt einen gesprochenen Satz zu bekräftigen, gleichsam der Schlußpunkt einer Meinung, die peinliche Sauberkeit, die das Stäubchen auf dem Sammetkragen nicht duldet — wie unnachahmlich zierlich huschen die Finger der schmalen aristokratischen Hand reinigend über den Kragen; das Wiederholen der Worte, welches dem Alter so eigenthümlich ist; die sensible Gereiztheit und das schleimige, heisere Organ. Wie er beim Aufstehen die hinfälligen Beine, die nicht gehorchen wollen, wieder in vornehme Strammheit bringt, wie er, die ihm nicht zusagenden Ansichten seines Partners mit einem nervösen, krächzenden Hüsteln beantwortend, den gekrümmten vierten Finger der rechten Hand in weitem Schwunge in das gesträubte spärliche Silberhaar führt und seine Entgegnung mit den unnachahmlich ausgesprochenen Worten: „Mein lieber Herr Mercier!" einleitet, oder wie er im Vollgefühl seiner Würde als hochgeborener Chevalier mit selbstbewußter Wichtigkeit in Haltung und Stimme nach den „Jahrbüchern des Adels" verlangt — so erhält durch diese und viele andere geistvollen Einzelzüge der gebrechliche, greise Aristokrat ein derartig lebensvolles und characteristisches Gepräge, daß wir nicht mehr Friedrich Haase, sondern Chevalier von Rocheferrier in eigener Person vor uns zu sehen glauben. Wir sehen hier ein Cabinetsstück von vollendeter Kleinmalerei vor uns und fühlen, wie sich uns angesichts dieses genialen Künstlers mit zwingender Gewalt der Eindruck aufdrängt, einem wahrhaft großen Menschendarsteller gegenüber zu stehen, welchem unsere heutige Bühne in seiner Art wohl Niemanden an die Seite zu stellen hat.

Ueber die Entstehung des Rocheferriers hat Haase folgende interessante Bemerkungen gemacht:

„Allerdings gab's auch Wochen, in denen ich mißmuthig und nervös war. Das Studium ging dann nicht vorwärts. Ich fand weder den rechten Ton, noch die passende Maske — und ohne diese haarscharf vor meinem geistigen Auge zu haben, konnte ich nie weiter schaffen! So erging's mir z. B. mit dem schnurrigen Chevalier von Rocheferrier.

Wohl fühlte ich, daß irgend ein ganz besonderes Merkmal diese Gestalt characterisieren müsse. Mit dem einfachen Stolz wars nicht abgethan, sollte der so harmlose Einacter gefallen und einschlagen.

Bin also in der Zeit einmal zu Frankfurt a. M. zufällig in großer, bunter Gesellschaft. Da tönt plötzlich ein seltsam heiseres, bellendes und höchst geräuschvolles Husten an mein Ohr, das mich und die Umstehendem zu spontanem Gelächter reizt. Und wie erquickender Regen auf dürre Fluren, so wirkte „dies Zeichen" auf mich ein! Das ist Rocheferrier, sagte ich augenblicklich zu mir. Nur so muß der Kerl grunzen! Gedacht — gethan! Aus dem Husten machte ich ein längeres, resultatloses Räuspern, dies Räuspern bedingte wieder allerlei Geberden, ebenso einen absonderlichen Sprachton, und so entstand der alte verrostete und verbogene Aristokrat mit all seinem angegrauten Eigensinn, mit allen seinen krausen Launen, mit seinem lächerlichen und doch dabei rührenden noblesse oblige vor mir.

Gerade diese Figur, welche durch Zangengeburt das Licht der Lampen erreichte, wurde eine auffällig gern gesehene Rolle und verfehlte selten ihre Wirkung, d. h. sie erzielte behagliche Stimmung, fröhliches Lachen und — was viel sagen will: Die Anerkennung der „Collegen" (welcher Bezeichnung der große Karl Seydelmann niemals ein starkes Ausrufungszeichen hinterher erließ)!" —

Dem Rocheferrier reiht sich Haases

Marquis von Seiglière

in Sandeaus „Fräulein von Seiglière" würdig an.

Ein Edelmann des ancien régime, Vollblut-Aristokrat vom weißen Toupet bis zu den zierlichen Schuhen und Strümpfen herab, ein Mann, auf den man, wie auf seine angestammten Herrscher, das berühmte Wort vom „Nichts gelernt und Nichts vergessen haben" anwenden könnte, lustig und leichtlebig, ein Mann von Ehre, nach seinen allerdings vorurtheilsvollen Begriffen, die ihn ohne Scrupel ein edelmüthiges Geschenk als rechtmäßigen Besitz ansehen und annehmen, wie es aber zum Aeußersten kommt, auch stolz verzichten lassen; „ein beschränkter

Kopf, Sehnen von Stahl, ein guter Magen und ein etwas selbstsüchtiges Herz" — so ungefähr schildert der Advocat Destournelles den Marquis von Seiglière als einen der Glücklichen, die die meiste Anwartschaft auf ein langes und zufriedenes Leben haben, wenn — es ihnen gut geht. Dieser Figur, die so leicht zu einer abstoßenden Carricatur werden kann, weiß Haase, bei genauer Festhaltung des Grundcharacters bis in die kleinsten drolligen Einzelheiten hinein einen so warmen Hauch von Liebenswürdigkeit zu verleihen, daß trotz alles Widerspruchs, in dem wir uns dauernd mit dem Herrn Marquis befinden, ihm alle unsere Sympathieen zufliegen. Diese aus dem Herzen — nämlich des Darstellers — kommende Liebenswürdigkeit ist es, verbunden mit unvergleichlicher Ungezwungenheit und Natürlichkeit, die diese und ähnliche Kunstschöpfungen Haases, abgesehen von dem außerordentlich lebensvollen Gepräge, das ihnen der realistische Stil seiner hohen Darstellungskunst verleiht, so außerordentlich anziehend macht.

Die neuere Bühnenlitteratur enthält nur wenige characteristische Figuren, die auszuprägen es sich für Friedrich Haase verlohnte, und nur vereinzelt wird sich in den heutigen Stücken eine würdige, inhaltreiche Rolle für seine Gestaltungskraft finden. Wo dies der Fall ist, hat er auch hier Charactere geschaffen, welche neben seinen alten berühmten Schöpfungen würdig bestehen können.

Hierher gehört in erster Reihe der

Baron von der Egge

in Blumenthals Lustspiel „Der Probepfeil".

Bekanntlich hat der Dichter diese Rolle eigens für Haase geschrieben und dadurch sehr glücklich für sein Stück gewirkt. Denn einmal hat er es mit einer ebenso anziehenden, wie dankbaren Rolle ausgestattet und zugleich bewiesen, daß er in der Characterzeichnung ungleich mehr leisten könne, als in dem Aufbau von Stücken, die sich über die Bedeutung von Schwänken nach französischem Muster bisher nicht viel erhoben haben. Ueberall, wo Haase in dieser Rolle und mit diesem Stücke aufgetreten ist, hat dasselbe einen glücklichen Erfolg davongetragen. Was den älteren Baron von der Egge anbetrifft, der nur in

glücklicherweise leichtem faunischem Anfluge an den Grafen Klingsberg erinnert, aber weder so beschränkt noch so selbstsüchtig ist wie dieser, sondern Kopf und Herz auf dem rechten Flecke hat, so ist derselbe der Eigenart Friedrich Haases auf das Glücklichste angepaßt. Die unumschränkte Beherrschung der gesellschaftlichen Form in jeder Lage, selbst in der Nonchalance, verleiht im Vereine mit einer interessanten und vornehmen äußeren Erscheinung den Parketfiguren Haases zunächst den festen Boden, auf dem sie vor jedem Straucheln sicher sind. Die vornehme, schlanke Gestalt, die ausgezeichnete Maske, die tadellose Toilette und der feinste weltmännische Schliff schaffen ein vollendetes Bild dieses eleganten Gentlemans. Da ist alles echt, vom Scheitel bis zur Sohle, ohne jene starke Talmibeimischung, welche sonst so oft auf den Brettern stört. Die äußerste Glätte der Rede hindert weder eine ausdrucksvolle Betonung des Vortrages, noch ein gelegentliches Hervorbrechen echten Empfindens und kraftvoller Leidenschaft. Daneben schillern die Lichter des Humors in allen Farben, die Satire nicht minder wie die Selbstironie, sowie das innere Vergnügen über einen gelungenen Streich. Es bleibt mir unvergeßlich, mit welchem Ausdrucke Haase-Egge an seine Feindin Hortense im zweiten Acte die Worte richtet:

„Ich bitte, geben Sie mir diese Karte zurück!"

oder welches Spiel er entwickelt, als er der genannten Dame plötzlich ihren früheren Liebhaber Dedenroth gegenüberstellt. Alle diese individuellen Eigenschaften des Künstlers — und sie sind hier nicht erschöpfend angegeben — wirken zusammen, um der Figur des Barons den Schein vollen Lebens zu verleihen. Es ist wahr, Haase zieht alle Hülfsmittel, die die Rolle bietet, zu deren Darstellung heran, jede Schattierung derselben ist in Betracht gezogen und dem Mosaikbilde eingefügt und angepaßt. Man hat aber Unrecht gethan, ihn deshalb der Ueberladung zu zeihen. Man merkt seinen Bühnengestalten nicht die peinliche Arbeit, nicht das daraufverwendete Studium an, sondern empfängt immer den Eindruck eines Kunstgebildes aus einem Gusse, das — vom Hauche echter Poesie und schönen Ebenmaßes verklärt — nur von einem echten und genialen Künstler geschaffen werden kann.

Aus dem Jahre 1893 stammt die Schöpfung des

Stanislaus von Lasansky*)

in Schönthans Schauspiele „Das goldene Buch“.

Bewundernswerth ist der Künstler, der auf der Höhe der Sechziger noch eine solche Figur zu schaffen und auf die Bühne zu stellen im Stande ist. Haases Lasansky ist kein Erpresser der gewöhnlichen Sorte, mit der der Staatsanwalt zu sprechen hat; er ist nicht einmal ein rechter und richtiger Schwindler, sondern einfach eine heruntergekommene, arme Creatur aus guter Familie, die im Kampfe um's Dasein unter den Schlitten geraten ist und sich nun mit aller Gewalt, selbst um den Preis einer Gemeinheit, wieder aufrappeln möchte. Das verwilderte schwarze Haar, der struppige, schlaff herabhängende Schnurrbart, die röthliche Farbe des etwas gedunsenen Gesichtes, der derangierte Rock, die schlecht sitzenden Beinkleider, der zerknitterte Filzhut, dessen Futter Spuren starken Gebrauchs trägt, zeigen an, daß der Pole recht nahe an dem Wendepunkte angekommen ist, wo der Industrieritter sich in einen schnapsvertilgenden Pennbruder verwandelt. Mit bewunderungswürdiger Kunst versteht der Meister auch das Benehmen des Polen mit seiner äußeren Erscheinung in Einklang zu bringen. Noch benimmt sich Lasansky im Allgemeinen so, daß wir erkennen können, er habe sich vor Zeiten viel in guter Gesellschaft bewegt; aber aus einzelnen characteristischen Zügen läßt er die Brutalität hervorblicken, die man nur im intimen Verkehre mit dem Abschaume der Menschheit erwirbt. Daß Haase den polnisch-deutschen Accent mit Vollendung spricht und darin alle die kleinen Lächerlichkeiten anbringt, welche die zur Schauspielerei neigende Nationalität in übertriebenen und entstellten Lautbildungen liebt, versteht sich bei einem Künstler vom Range Haases von selbst. Daß er aber auch im Tone und in der Haltung eine gewisse katzenartige — dem Sarmaten eigenthümliche — Geschmeidigkeit und einen Zug von hündischer Unterwürfigkeit anbringt, der recht deutlich verräth, was dieser Aristokrat eigentlich für ein Bruder ist, — das ist ein Zeichen der

*) Die Characteristik des Lasansky, sowie des Grafen Stengel habe ich infolge mangelnder persönlicher Beobachtung aus einigen Kritiken zusammengestellt.

Genialität der Haaseschen Characterauffassung. Der Künstler muß eingehende Studien gemacht haben, um diesen vornehmen, aber verkommenen Vertreter einer begabten, doch niedergegangenen Nation so unheimlich wahr wiedergeben zu können, wie er es thut. Es dürfte kaum eine solche Art von Lasanskyrolle jemals besser verkörpert worden sein, und ohne Zweifel muß der Verfasser über seine Gestalt erstaunt gewesen sein, als er sie in Haasescher Verkörperung sah. So stark ist die Schöpfungskraft eines großen, eigenartig ersinnenden Künstlers, daß sie selbst die des Dichters mitunter übertrifft! Aus der Art, wie Lasansky sich einführt, spricht ebensoviel gemeine Vertraulichkeit, wie Demuth, die sagen zu wollen scheint: „Entschuldigen Sie, daß ich geboren bin!" Die Frechheit, die schäbige Gesinnung tritt erst hervor, da man ihn bruskiert und sein Mandat bezweifelt. Hier steigert sich seine lauernde Haltung bis zur kalten Grausamkeit, und man ahnt einen Augenblick lang den Mann vom Handwerk. Mit bewunderungswürdiger Feinheit nüanciert Haase-Lasansky die Verlesung seiner Beweisstücke durch gewisse Pausen — nichts als Pausen, ohne jeden vielsagenden Blick, ohne jede stärkere Betonung; aber diese Pausen in diesem Zusammenhange müssen wie Keulenschläge auf das Haupt des Grafen Bretelles fallen. Bezeichnend ist ferner das Spiel des Künstlers in seiner ersten Begegnung mit dem genannten Grafen: mit einem energischen Rucke zieht er seinen Stuhl dicht neben den stolzen Edelmann. Wir erkennen aus diesem Zuge, daß der Gauner sein Opfer nie wieder aus den Krallen lassen wird. Nicht minder characteristisch ist sein Auftreten im letzten Acte. Nachlässig hat er die Hände in die Hosentaschen gesteckt und hält es nicht mehr für nöthig, dem Exgrafen gegenüber die Formen der guten Gesellschaft zu bewahren.

Die ganze Leistung ist als ein Cabinetstück eleganter und doch realistischer Darstellungsweise zu bezeichnen und beweist von Neuem die hohe Bedeutung dieses Meissonniers unter den deutschen Schauspielern.

Noch jüngeren Datums wie der Pole Lasansky ist der von Haase im Jahre 1894 geschaffene

Graf von Stengel

in dem Arsenschen Schauspiele „Am Spieltische des Lebens."

Daß Friedrich Haase das Arsensche Stück in seinen Schutz genommen hat, spricht für das Bestreben des virtuosen Characterkünstlers, seinem Repertoire selbst später noch neues Blut zuzuführen. Neues und edleres — denn das Stück ist nicht etwa nur auf eine Rolle zugeschnitten, sondern existiert um seiner selbst willen. Der Verfasser dürfte sogar nicht einmal geahnt haben, was sich aus seinem Grafen Stengel machen läßt. Auf dem festen Grunde einer weltmännisch durchgebildeten Persönlichkeit giebt der Künstler diesen halb unfreiwillig, halb bewußt komischen älteren Salonlöwen anfangs mit einem starken Striche in's Geckenhafte, in jener drolligen Nüance, für die es leider keinen zutreffenden Ausdruck giebt. Elegant tritt er auf im Ballsaale, die weiße Nelke ziert das Knopfloch des modernen Fracks. Der vornehme, fein geschnittene Kopf ist elegant frisiert, schon lichtet sich um den Scheitel das Haar, schon wollen die Beine den Dienst versagen, elastischer Schwung muß ihnen gleichsam aufgezwungen werden. Haase hat für die harmlose Geziertheit und einschmeichelnde Liebenswürdigkeit solcher eleganten, alten Junggesellen, die sich zum Courmachen immer noch jung genug fühlen, eine Technik der Bewegungen, einen schleifenden und tänzelnden Schritt, eine Art, den Kopf und die Schultern zu winden und zu wenden, die seine Specialität ist und von Niemandem ungestraft nachgeahmt wird. Was für andere unmöglich wäre, kleidet ihn ganz apart, da er die Fadheit mit vollkommener Eleganz der Formen verbindet. Und wie sich aus dem faden, alten Lebejünglinge mit seiner strudelwitzigen, stotterigen Sprechweise und seinen abgelagerten Redensarten ein ernster, würdiger, in seiner vornehmen Herzensklugheit liebenswerther Character entwickelt, das darzustellen ist die Hauptaufgabe des Künstlers, die er glänzend gelöst hat. Schon im zweiten Acte finden wir seinen lustigen Herrn von Stengel ein wenig bethaut von den leisen Mißempfindungen eines verspäteten jungen Ehemanns. Die schöne Gemahlin, die ihm eingestandenermaßen nicht aus Liebe gefolgt ist, hat Nerven, und seiner bescheidenen Verliebtheit weht eine rheumatisch wirkende Kühle entgegen; doch das Gefühl der Enttäuschung, auf welche er ja ein wenig gefaßt sein mußte, ändert nichts an seiner correcten Haltung und beginnt seine

windige Jovialität allmählich zum wahren Lebenshumor zu veredeln, den er in der schwierigsten Lage noch brauchen soll. Köstlich ist die fein bemessene Gemüthlichkeit, mit welcher er dem Standesgenossen aus den Urwäldern Amerikas entgegentritt, die gesellschaftliche Freiheit des Cavaliers, der sich schon etwas vergeben darf, weil er sich in seiner Empfindung und seinen Formen vollkommen sicher fühlt. Aber wie ein ganzer Edelmann richtet er sich auf, als ihn unvermuthet der Schlag der verhängnißvollen Enthüllung (betreffend die Vergangenheit seiner Gattin) trifft. Das Auge blitzt und glüht in Stolz und Schmerz; trotzdem er der Betrogene ist, bleibt er den beiden Jämmerlingen gegenüber doch der sittliche Herr der Lage. — Die Kluft zwischen dem komischen und plötzlich zum tragischen Helden gewordenen Stengel ist so groß, daß nur die vollendete Darstellung eines Haase uns über diesen Dualismus hinwegtäuschen kann. Der Künstler hat die leisesten Andeutungen auf den späteren Ernst der Rolle wunderbar herausgefunden, oder sagen wir besser, er hat sie hineingezaubert, wo der Autor sie vergessen hat. So lernte man den alten Lebemann wenigstens verstehen, gewissermaßen lieb gewinnen — oder war es nur die Freude an dem Schauspieler, wenn Herr von Stengel auftrat? — Das ist eben das Bewunderungswürdigste an Haases Kunst, daß man den Schauspieler über seiner Rolle vergißt. Die Leichtigkeit des Auftretens, die wunderbare Freiheit in Miene und Geste läßt uns alles wie eine geniale Improvisation erscheinen, und doch ist jede Bewegung des kleinen Fingers, jedes Zucken der Mundwinkel studiert und überlegt. Man sage nicht, daß dieses Einstudierte ein Fehler sei. Ja, bei Darstellern, denen man die wochenlange Arbeit anmerkt, ist es verwerflich. Haases Kunst dagegen paart den Fleiß mit der genialen Auffassung. Es ist nicht der richtige Ausdruck, wenn man sagt, Haase spielt den Grafen Stengel, sondern es dürfte der Wahrheit näher kommen, wenn man dafür die Bezeichnung wählt: er erlebt ihn. In einem Romane Bulwers giebt ein Stutzer einem jungen Freunde den Rath: „Verwende in Deinem Zimmer auf Deine äußere Erscheinung die vollste Sorgfalt und ermüde nicht, sie vor dem Spiegel auf's Peinlichste zu prüfen; aber wenn Du auf die Straße gehst,

mußt Du thun, als wüßtest Du nicht, was Du angezogen hast.“ An diese Worte muß man denken, wenn man Haase als Graf Stengel erblickt. Auch die kleinste Einzelheit seiner Maske ist auf das Sorgfältigste überlegt, und doch erscheint alles so selbstverständlich, so natürlich, daß man kaum an die angewendete Kunst und Sorgfalt denkt. Jede Bewegung ist so ungezwungen und natürlich und stimmt so zu dem Gesammtbilde, daß es scheint, als lasse sich der Mann auf der Bühne ganz gemüthlich gehen. Man vergißt eben vollständig, daß diese lebensvolle Figur die Frucht einer genialen Darstellungskunst ist. Und wie paßt die Sprache zu der Person! Das ist ganz der joviale Lebemann, der nonchalant spricht, den richtigen Ausdruck bisweilen sucht, aber doch stets findet. Das Vorrecht der „oberen Zehntausend“, die Muttersprache schlecht zu behandeln, mit dem vornehm näselnden Stammeln, mit der nachlässig schweren Zunge, den verschluckten Worten und aphoristischen Sätzen, übt Haase in meisterhaft characteristischer Weise. Diese junkerliche Gepflogenheit verschwindet aber sofort, sobald ein tieferes Gefühl den Grafen erregt; dann wird die Sprache edel und correct, die komisch wirkenden und drastischen Wendungen fallen fort, und man fühlt aus den Worten den tiefen Ernst hervor. Auch das ist ein feiner dem Leben abgelauschter Zug. Besondere Erwähnung verdient der Schluß des dritten Actes, wo der lebensfrohe Mann plötzlich zum gebrochenen Greise wird. Diesen mit der höchsten Kunst dargestellten Prozeß muß man gesehen haben, schildern läßt er sich kaum. Dieser Uebergang ist geradezu wundervoll, er läßt völlig vergessen, daß der Künstler einen sonst nicht zu verbergenden Riß künstlerisch ausfüllt und gehört zu dem Schönsten, was die Haasesche Kunst je gezeitigt.

Ein ganz besonderer Genuß ist es, in Haases Darstellung den Stimmungswechsel zu beobachten, den Uebergang von einem Tone zum anderen, vom fröhlichen Geplauder zur Bethätigung einer bitterernsten Lebensauffassung. Dazu bietet sich in dem in Rede stehenden Schauspiele mehrfach Gelegenheit: in der Scene z. B., in welcher Graf Stengel dem jungen Rietberg, einem überschuldeten, vor dem moralischen Ruine stehenden Husarenlieutenant beim Glase Sect die Leviten liest;

anfangs wie Lebemänner mit einander redend mit einem Stiche in's Frivole, lustig und übermüthig, plötzlich aber, sobald es ernst wird und das Gespräch sich der alten Mutter des jungen Offiziers zuwendet, der im Begriffe steht, eine lumpige Handlung zu begehen, zu einer sittlichen Größe sich emporreckend, die in ihrer knappen Schlichtheit und Ehrlichkeit die grundbrave Natur des Alten in ergreifendster Weise enthüllt. Und als später die Katastrophe über ihn hereingebrochen, da bekundet Haase im Ernste mit einem Nachdruck, einer Eindringlichkeit die Charactergröße der darzustellenden Persönlichkeit, daß man sie auch auf den fast lächerlichen Spaßmacher der vorhergehenden Acte rückwärts ausdehnen muß. Und wie er endlich dem wiederkehrenden Humor einen Tropfen Wehmuth beizumischen weiß, der jenen gemüthvoll macht, ist in seiner Art geradezu einzig.

Von den neueren Haaseschen Schöpfungen erwähne ich noch kurz den

Grafen von Pernwald

in dem Schönthanschen Lustspiele „Cornelius Voß".

Dieser herzogliche Cabinetsrath ist eine dumme, lächerliche, närrische und eingebildete Hofschranze aus dem Geschlechte derer „von Kalb" und wird von Haase mit drastischer Komik verkörpert. Als ich ihn im Jahre 1889 in dieser Rolle im Berliner Theater sah, hatte er für diesen albernen und beschränkten Hofmann eine Maske gewählt, welche der Erscheinung einer bekannten wichtigen Persönlichkeit aus weiland Kaiser Wilhelms I. Hofstaate auffallend glich, wodurch die Lacher nur um so mehr auf Haases Seite standen. Der edle Graf, welcher in der Ausführung der ihm gewordenen Aufgabe (Ausfindigmachen eines verschwundenen Prinzen) die unglaublichsten Dummheiten begeht, stellt sich uns in der Haaseschen Auffassung als der vollendete Typus einer hochgeborenen Lakaienseele dar. Das characteristische Gepräge einer solchen wird von Haase dadurch auf's Glücklichste wiedergegeben, daß sich auf dem bornierten Antlitze seines Pernwald abwechselnd nur zwei Eigenschaften widerspiegeln, nämlich Hochmuth und Hundedemuth. Die Scenen, wo letztere vorherrscht, und der Cabinetsrath in seiner ganzen

elenden Nichtigkeit sich vor seinem Herrn sozusagen im Staube windet und seine Hundenatur durch klägliche Töne bekräftigt, sind Dank Haases drastischer Darstellung von durchschlagender komischer Wirkung.

Dem geistesarmen Pernwald steht Haases

Chevalier von Chavigny

in Scribes „Feinem Diplomaten“ am nächsten.

Hier schien jedoch der Künstler in der Carricaturenzeichnung aus den höheren Gesellschaftskreisen trotz alles weltmännischen Schliffes, der sich bei ihm nie verleugnet, doch um einige Linien über das vorgesteckte Ziel hinaus zu schießen, so daß ich diesen „feinen Diplomaten“ nicht mehr recht der Wirklichkeit des Lebens und auch nicht den Voraussetzungen des Stücks entsprechend finden kann. Scribe hat allerdings die Geheimnißkrämerei der alten Diplomatenzunft lächerlich machen wollen, indem er diese auf einen Menschen hereinfallen läßt, der so wenig zu verbergen hat, wie der Chevalier von Chavigny. Je thörichter dieser sich geberdet, desto größer erscheint die Lächerlichkeit derer, die hinter ihm so etwas wie Geist oder List wittern. Dies ist offenbar für Haase der leitende Gesichtspunkt in der Darstellung der Titelrolle, die er von dieser Auffassung aus mit der bei ihm gewöhnten Folgerichtigkeit meisterhaft durchführt. Aber er scheint zu übersehen, daß es in derselben eine Grenze giebt, die er nicht überschreiten darf, ohne uns den Glauben an die Wahrscheinlichkeit der Vorgänge zu rauben. Wer sich in der großen Welt bewegt hat — und Haase ist ja dort gut zu Hause — weiß, daß ähnliche Figuren wie Chavigny, die man als Vertreter der absoluten gesellschaftlichen Harmlosigkeit bezeichnen könnte, auf den Parkets unserer Ballsäle wohl vorkommen; daß aber selbst an kleinstaatlichen Höfen ein solches Uebermaß von geschniegelter Nichtigkeit und Unbedachtsamkeit, wie es der Chevalier zur Schau trägt, den Inhaber unmöglich machen würde, ihm auch wohl weder den Ruf oder auch nur den Schein eines feinen Diplomaten verleihen, noch die Neigung eines netten, wenn auch gleichgearteten Mädchens erwerben würde. Der Bogen ist hier meines Erachtens zu straff gespannt; Haase hat sich von den Folgerungen seiner

Auffassung zuweit fortreißen lassen; weniger wäre mehr. Ist man aber hierüber mit sich im Reinen, so kann man an der unwiderstehlichen Komik der Haaseschen Figur mit ihrer Maske à la Strohkopf, jenen unnachahmlichen Allüren eines Parket gewohnten Stutzerthums, einer untadelhaften, aber inhaltsarmen Eleganz, mit ihrem Gemisch von Gutmüthigkeit und Beschränktheit trotzdem sein herzlichstes Wohlgefallen haben.

Aus ganz anderem Holze wie Chavigny ist

Beaumarchais,

der Held des Brachvogelschen Lustspiels „Die Harfenschule", geschnitzt.

Wenn ich denselben unter den aristokratischen Rollen Haases aufführe, so geschieht dies deshalb, weil der kecke Bursche ganz und gar in das Gebiet jener leichtblütigen Lebemänner gehört, in deren Verkörperung Haase Meister ist.

Wie Narziß ist auch Beaumarchais eine originale Persönlichkeit; schwächer, flüchtiger und unnatürlicher, denn das Vorbild zum Narziß, „Rameaus Neffe" war eben nicht vorhanden, aber doch immer noch munter, sarkastisch, von jener Verlumptheit, die etwas Poetisches und Anziehendes besitzt. Brachvogel giebt ihm eine Mischung von Gecken, Possenreißer, lustigem Spitzbuben und Gentleman, die wahrscheinlich nie in einem Menschen war, aber im Lampenlicht des Theaters sich wahr und wirksam zeigt.

Als Karl Frenzel im Jahre 1869 Haase in dieser Rolle sah, war er von der genialen Darstellung entzückt und schrieb darüber:

> „Diese Leistung lebte voll und ganz in jener Luft des „Bonvivants", die sie allein ertragen kann. Der Künstler hat in seiner Persönlichkeit gleichsam den Zauberstab, mit dem er solche anrüchige Gestalten in eine Sphäre von Liebenswürdigkeit und Anmuth rückt; so schwebt um seinen Beaumarchais die Poesie des Vagabundenthums und ein unnachahmlicher parodistischer Zug; das Unstäte, Zappelige, die Affensprünge, welche die Gegner Voltaire wie Beaumarchais zuschreiben, kommen mit einer wunderbaren Virtuosität zur Erscheinung, das mixtum compositum des Dichters gewinnt Leben."

Auch was Haases

Grafen Rietberg

in Bauernfeldts „Moderne Jugend“ anbelangt, muß ich mich auf Karl Frenzels Urtheil berufen. Derselbe sagt:

„Was Graf Rietberg ist und kann, giebt er im Beginne des Stückes aus. In seiner originellen Erscheinung, mit seiner Lebhaftigkeit und seinem sprudelnden Wesen riß Haase das Publikum hin. Es ist ein Gemisch von Laune, Tollheit und Vornehmheit, mit einer ganz kleinen, unmerklichen Dosis von Albernheit und Geckenhaftigkeit in solchen Darstellungen des Künstlers, das uns wie im Sturme gewinnt“.

Als am 21. Februar 1870 Wicherts Preislustspiel „Der Narr des Glücks“ im Berliner Hoftheater seine erstmalige Aufführung erlebte, spielte Haase den

Theobald von Fresinau

und rettete dadurch das schwache Stück vor dem Untergange.

Ich kann von dieser berühmten Leistung des Künstlers keine bessere Characteristik liefern, als folgende ebenfalls aus der Feder Karl Frenzels stammende treffliche Würdigung:

„Haase hat in dem Theobald von Fresinau eine Figur geschaffen, die sich ebenbürtig seinem Klingsberg, Rocheferrier und Seiglière anschließt. Das ist eine schauspielerische Meisterleistung, in deren Anschauen man die kleinen Leiden der Comödie vergißt. Das tadellose Benehmen und die aristokratische Haltung des Edelmannes und früheren Gardelieutenants, die Geckenhaftigkeit des fünfzigjährigen Stutzers, der noch immer den Schatten Don Juans spielen will, das Verkommene, Verlorene und die tief innerliche Unzufriedenheit mit sich selbst kommen in der Darstellung des Künstlers zu einem solchen Ausdrucke von Lebenswahrheit, daß die Kritik nichts dem Schauspieler, sondern nur den Zuschauern zu sagen hat: Plaudite! Plaudite! Aus der tollsten Lustigkeit und jenem Humor, dem man schon den Katzenjammer der nächsten Stunde anmerkt, weiß er in einen Gemüthston überzugehen, der ergreift und ihm trotz all’ seiner Streiche und seiner Liederlichkeit unsere Theilnahme gewinnt. Man

muß Haase das Liebesabenteuer seiner Jugend im dritten Acte erzählen hören, man muß sein halb verlegenes, halb verzweifeltes Spiel mit seinem Stöckchen sehen; beobachten, wie sich jetzt sein Blick ins Leere verliert, seine Lippen irre Worte murmeln, wie er dann nach dem Geständniß den alten Freund um Verzeihung bittet: „Deine Hand, Alter!“ und im Augenblicke darauf wieder der unbesonnene, tolle, fidele Landjunker ist: welche Meisterschaft, welche vollendete, wieder zur Natur gewordene Kunst!“ —

Dem Fresinau ist

Baron Abendstern

in dem französischem Lustspiele „Nach Sonnenuntergang“ nahe verwandt.

Dieser Herr, ein flotter Baron mit vielen Schulden, muß in einem fremden Hause, in welchem er das Fortgehen vom Balle verschlafen hat, den Anbruch des Abends abwarten, um nicht in die Hände seiner Manichäer zu fallen, die bereits auf der Lauer stehen, um ihn zu verhaften, dies aber nur bei Tage dürfen. Es gilt für ihn nun, sich in dem Hause seines Wirthes, der zugleich einer seiner Gläubiger ist, bis zur fünften Abenstunde, der Stunde, wo er wieder sicher auf die Straße treten darf, zu behaupten, was ihm mit Hülfe seines unerschöpflichen Redeflusses und seiner wahrhaft Münchhausenschen Unverfrorenheit glücklich gelingt. Die Unwahrscheinlichkeit der Vorgänge abgerechnet, die sich in dem ursprünglich vielleicht mehractigen Stücke besonders zeitlich weniger fühlbar gemacht haben mögen — jetzt spielt der Einacter einen vollen Tag lang vom Morgen nach dem Balle bis „nach Sonnenuntergang“ — bietet das Lustspiel ein äußerst erheiterndes Durcheinander toller, bunter Scenen, in denen das Talent Haases überreiche Gelegenheit findet, in wahrhaft sprudelnder Fülle sich zu entfalten. Die Sammlung eleganter Lebemänner, welche wir bereits kennen gelernt haben, wird durch den Baron Abendstern um eine interessante Figur vermehrt. Hier ist es zwar immer noch ein eleganter Cavalier, den wir zu sehen bekommen, aber doch schon etwas von jenem liederlichen Zuge angehaucht, den ein stürmisches Leben in zweifelhafter Gesell-

schaft einem leichtfertigen Naturell zu verleihen pflegt. Dem entsprechen denn auch Maske, Haltung, Manieren; kleine Züge, z. B. das ungebundene Aufwerfen der Frackklappen geben dem Bilde das bezeichnende Gepräge.

Die hervorragendste und interessanteste Figur in der reichhaltigen Gallerie Haasescher Lebemänner ist unzweifelhaft der Franzose

Arthur von Marsan

in dem Lustspiele „Man sucht einen Erzieher" von Decourcelle und Jaime.

Dieses echte Kind der sittenlosen Pariser jeunesse dorée, welchem gleichsam etwas von dem sinnenkitzelnden Demimonde-Dufte des Moschus und der Patchoulipflanze anhaftet, hat den Lebenskelch so ziemlich bis auf den Bodensatz gekostet, alle Schulen durchgemacht und ist an dem Stadium der Lebensanschauung angelangt, wo vom Gentleman zum Lumpen nur ein Schritt zu sein pflegt. Davor, daß Marsan diesen Schritt gleichwohl nicht thut, bewahrt ihn sein gutes Geschick, eine persönliche Marotte, ein Zufall, oder wie wir nun dieses geheime Agens nennen wollen, über welches die Philosophie des Unbewußten uns bislang vergeblich aufzuklären bemüht gewesen ist. Dieser glückliche Zufall, der ihn auf den launischen Einfall bringt, sich in einem feinen Hause als Haushofmeister für einen angehenden jungen Taugenichts zu melden und ihn dadurch auf den Weg zu einer sittenreinen, idealen Liebe führt, reißt ihn von dem Rande des sittlichen Abgrundes zurück und giebt ihn der menschlichen Gesellschaft gebessert wieder.

Wenn wir uns vergegenwärtigen, daß wir nicht nur einen vollendeten Lebemann, einen Elegant gefährlichster Sorte, der mit schönen Weibern bei üppigen Gelagen die Zeit und sein Vermögen vergeudete, sondern noch dazu einen Franzosen vor uns sehen sollen, dem vornehme Nonchalance und stutzerhafte Grazie gewissermaßen angeboren sind; wenn wir ferner erwägen, daß ein übersättigter Wüstling uns nicht nur Interesse, sondern allmählich steigende Sympathie und am Schlusse sogar Bewunderung und Zuneigung einflößen soll, so wird das Laster mit dem ganzen Zauber seiner glänzenden und berückenden Außenseite vor uns hintreten müssen, um dieses Kunststück zu vollbringen.

Haase erreicht dieses als Marsan in dem vollkommensten Maße. Seine Darstellung ist eine Bravourleistung ersten Ranges, ein Virtuosenstück, welches ihm so leicht Keiner in dieser Vollendung nachmachen dürfte. Unterstützt von den Vorzügen einer glänzenden Erscheinung und angeborener Vornehmheit, weiß er von diesen Gaben der Natur einen so überraschend geschickten Gebrauch in seinen Geberden, seinem ganzen Auftreten, seiner untadelhaften, durch Nichts zu erschütternden Haltung und seinen Bewegungen zu machen, daß man fast allein schon durch die Gewandtheit in der Technik gefesselt wird. Die Art und Weise zu beobachten, mit der Herr von Marsan, der in der festen Absicht kommt, durch seine vornehm-unverschämte Bewerbung einen ergötzlichen Scandal hervorzurufen, durch sichgehenlassendes Wesen, durch hochmüthige Frechheit und eine Art von gönnerhafter Herablassung seinen muthmaßlichen Brotherrn zu reizen sucht, mit einem Worte: die vornehme, ausgesucht elegante Lümmelei, mit der er sein Vorhaben ausführt, gewährt ein unbeschreibliches Vergnügen und übt einen Reiz, der in seiner Art ganz eigenthümlich dasteht. Man kann, obwohl man sich sagen muß, daß man es mit einem Wüstlinge, mit einem leichtfertigen Genußmenschen zu thun hat, doch nicht umhin, von vornherein für ihn Interesse zu hegen, weil eben der Zauber dieses nachlässigen, vornehmen Sichgehenlassens, verbunden mit einer unwiderstehlichen Gewandtheit, durch ätzenden Witz und nie schwankende Sicherheit im Auftreten zu imponieren, fast wider Willen gefangen nimmt. Das Characteristische in der Haaseschen Darstellung dieser Rolle liegt darin, daß er uns einen echt französischen Cavalier vorführt, wie er eben in das französische Stück hineingehört, nicht einen jener Talmi-Franzosen, wie wir sie so oft auf den einheimischen Brettern umherlaufen sehen, aber auch nicht einen Edelmann von deutschem Zuschnitte. Von diesem unterscheidet sich Haases Arthur von Marsan weniger in Haltung, Benehmen, Sicherheit und Eleganz der Form, die ja überall in der großen Welt, an der Seine, der Themse oder Spree ein ziemlich gleiches Gepräge zeigen, als hauptsächlich in der Behandlung der Conversation. Worin das Geheimniß des französischen Conversationstones, den selbst die besten Bonvivants so selten gut zu treffen wissen, liegt,

das kann man aus der unnachahmlichen Feinheit und Leichtigkeit erkennen, mit der Haase den Dialog behandelt. Die Sätze gleiten wie die Wellen eines vom leichten Zephyr bewegten Weihers dahin, stets natürlich, perlend wie Champagnerblume nnd in vollendetem Ebenmaße ohne ein Zuviel oder Zuwenig in der Accentuierung, im Tempo oder der Zungengeläufigkeit. Wer mit solcher Anmuth zu plaudern versteht, macht es begreiflich, daß vor ihm die Salons der eleganten und besonders der schönen Welt sich wie mit Zauberschlag erschlossen. Fast noch reizvoller als der erste Act, sind diejenigen Auftritte, in denen Marsan mit dem Juden Meyer verhandelt und den alten Blutsauger durch wahrhaft vernichtende, mephistophelische Sarkasmen und humoristische Bosheiten in die Enge treibt. Der verächtliche höhnische Ton, in dem er ihm die ganze Verworfenheit und Gemeinheit seines Treibens zu Gemüthe führt, kann als ein Meisterstück feiner Nüancierung des ethischen Vortrags bezeichnet werden.

Was die innerliche Auffassung der Rolle anbetrifft, betont der Künstler auf's Glücklichste den melancholischen Zug, der sich in Arthur von Marsans Wesen kundgiebt, sich seit seinem durch eigene Schuld herbeigeführten finanziellen und fast auch moralischen Ruin wie ein Mehlthau auf sein ganzes Denken und Empfinden gelegt hat. Ueberall aber blickt durch die blasierte, pessimistische Kruste, welche die Enttäuschungen eines zügellosen Genußlebens um Marsans Herz gelegt, das Gold der ursprünglich edlen Natur hervor, bis es aus der läuternden Flamme aufopfernder Entsagung von allen Schlacken befreit glänzend hervorgeht und in der Anerkennung seines wiedergewonnenen eigenen Werthes in beglückter Liebe seinen Lohn findet. Dadurch wird ein Adel um diese Figur gebreitet, dessen sympathischem Zauber man sich nur zu gern voll und willig hingiebt, und der sich selbst in der grell gezeichneten Trunkenheitsscene nicht verleugnet, obschon Haase seinen Marsan hier bis an die äußerste Grenze des Salonfähigen gehen läßt: sehr richtig, da es gilt, einen Bruch herbeizuführen, was nicht durch ein verzeihliches Räuschchen, sondern nur durch Betrunkenheit geschehen kann. Aber auch hier läßt uns der Darsteller niemals im Unklaren, daß wir es mit einer Verstellung zu thun haben, daß er wie

immer, so auch hier, obschon mit blutendem Herzen, Herr der Lage ist, wie seine geistige Ueberlegenheit ihn denn auch in keinem Augenblicke und keiner Person gegenüber, weder den Bedienten des Herrn von Dümenil, noch dessen Kindern, an denen er sich auf seine Weise als „Erzieher“ bewährt, noch dem köstlich geprellten Herrn Meyer gegenüber verläßt.

Aus diesen verschiedenartigen Characterzügen ist das interessante Bild zusammengesetzt, das Haase uns in Herrn von Marsan vorführte, eine Figur, deren Liebenswürdigkeit uns wie sonst keine zweite in dem Banne des großen Künstlers gefesselt hielt.

Aus letzterem Grunde hatte ich die Characteristik dieses bezaubernden französischen Weltmannes bis zuletzt aufgespart und schließe hiermit die Besprechung der einzelnen Rollen des Meisters.

Wenn wir jetzt noch einen umfassenden Rückblick auf die reichhaltige und wechselvolle Gallerie der vorstehend geschilderten Figuren werfen, fällt uns vor allen Dingen die Verschiedenartigkeit der von Haase verkörperten Charactere auf. Wir verweisen zu diesem Zwecke noch besonders auf das als Beilage mitgeteilte Rollenverzeichniß, woraus hervorgeht, daß der Meister im Laufe der Jahre in 354 Rollen aufgetreten ist. Herrscher, weltliche und kirchliche Fürsten, Feldherren, Staatsmänner, Priester, Falschspieler, Verbrecher, Geizige, Scheinheilige, schlichte bürgerliche Gestalten, elegante Lebemänner und glänzende Grandseigneurs sind hier in reicher Fülle vertreten. Neben den im Purpur prangenden Cardinal Richelieu reiht sich die düstere Puritanergestalt Cromwells; neben dem melancholischen, edlen Grafen Thorane steht der Dämon Mephisto und zu dem vergrämten, halbverhungerten Narziß gesellt sich der allzeit fidele, elegante Schwerenöther Klingsberg.

Wir beugen uns vor der riesigen geistigen Arbeit, deren Frucht wir in all diesen Characterfiguren gezeitigt sehen und staunen über die hierbei zu Tage tretende, wahrhaft proteusgleiche Verwandlungsfähigkeit des Künstlers. Man darf es wohl einen Triumph des Fleißes und der Genialität nennen,

wenn ein Darsteller sein Kunstmaterial so unbedingt der Herrschaft seines Willens und seiner Absichten zu unterwerfen vermag, daß seine Persönlichkeit ohne Rest in der künstlerischen Leistung aufgeht. Bei Haase haben eiserner Fleiß und nie ermüdende Beobachtungsgabe, die auf immer feinere Feilung und Durcharbeitung der Darstellung hinwirkten, es dahin gebracht, daß seine Bühnenfiguren bis zum letzten Striche vollendete, in die feinsten Einzelheiten hinein abgeschlossene und von einander durchaus unabhängige Kunstleistungen darstellen. Das gilt von dem Künstler freilich überhaupt; aber es trat besonders überraschend dem Zuschauer entgegen, wenn Haase im Verlaufe eines und desselben Theaterabends ihm mehrere verschiedenartige Figuren zeigte.

Seine hierbei zu Tage tretende Verwandlungsfähigkeit war in der That ganz erstaunlich und der höchsten Bewunderung werth. An einem und demselben Abende aus einer Rolle in eine andere, von dieser in Lebensalter, Character, Geist und Haltung so himmelweit verschiedene überzugehen und zwar so vollständig, daß man den Darsteller nicht einmal am Tone der Stimme wiedererkennt, bezeichnet eine Höhe der Darstellungskunst, von der nur noch die Ueberlieferung der älteren Schule zu erzählen weiß, und unsere jüngeren Bühnengrößen nicht die leiseste Ahnung mehr haben. Selbst nach den Eingangsworten beim ersten Auftreten des Künstlers hörte man in der Nachbarschaft noch fragen: „Ist er das?“ ein Zeichen, daß Haase in jeder seiner Rollen etwas ganz Neues, Unbekanntes brachte. Und etwas Fertiges, Ganzes kann man hinzusetzen, an dem auch nicht der kleinste Zug zur harmonischen Vollendung des Bildes fehlte.

Es ist vielleicht nicht das am wenigsten Bewunderungswürdige, daß Haase seit einer geraumen Reihe von Jahren gewisse Lieblingsrollen wie den Rocheferrier, Klingsberg u. s. w. reproducierte, ohne dazu verführt zu werden, den Effecten eine schärfere Spitze aufzusetzen und ohne zu versuchen, die so oft erprobte Wirkung zu überbieten. Es ist allzeit schwerer gewesen, gegen den Beifall als gegen den Tadel gefeit zu sein und den wohlfeilen Preis der Uebertreibung einer guten Nüance auszuschlagen. Darin liegt das Geheimniß der Thatsache, daß

Haases Darstellungen nicht veralteten, weil der Künstler standhaft der Versuchung widerstand, das Wirksame durch ein scheinbar Wirksameres übertrumpfen zu wollen. Der Virtuos unterscheidet sich darin vom echten Künstler, daß letzterer auf die Stimme seines künstlerischen Gewissens, jener auf das Geräusch der im Zuschauerraume aneinander klatschenden Hände hört. Der Virtuos speculiert auf den Beifall, der Künstler sucht ihn zu erringen, aber hält ihn dann um so sicherer. Es verdient hervorgehoben zu werden, daß Haase nicht jeden Abend Gleiches bot, sondern den mit feinen Gefühlsnerven begabten intimen Kunstkenner heute durch diesen und morgen durch jenen besonders gelungenen Moment überraschte, ein Beweis, wie gänzlich der Meister in seinen Schöpfungen aufging und nach immer höherer Vervollkommnung strebte.

Ein Schriftsteller hat Haase einmal das große Schooßkind Fortunas genannt. In gewissem Sinne ist diese Bezeichnung gerechtfertigt, wenn man bedenkt, daß das Emporkommenen des jugendlichen Anfängers durch königliche Gunst erleichtert, und derselbe nicht Jahre hindurch wie so mancher seiner Kunstgenossen unter kleinlichen und drückenden Verhältnissen zu leiden hatte. Insofern war es für den angehenden Künstler ein großes Glück, daß er sofort in das richtige Fahrwasser gelangte, und voll Dankbarkeit hat er später geäußert:

„Ich würde ungerecht und undankbar gegen mein Geschick sein, wollte ich mich nicht bedingungslos zu den sogenannten Glücklichen zählen".

Andererseits aber würde ohne seinen eisernen Fleiß, seine rastlose Schaffenslust und strenge Selbstbeobachtungsgabe seine Laufbahn als Künstler keineswegs einen so glänzenden Verlauf genommen haben, wie allgemein bekannt.

Bis zu seinem letzten Auftreten verließ ihn nicht der heilige Ernst bei seinen Aufgaben, war er der Unermüdliche auf den Proben, wo er stets pünktlich erschien und nie auf sich warten ließ, selbst eifrig probierend, seine Umgebung fördernd und unterweisend, so daß man nicht selten sagen hört: „Haase ist uns nicht nur ein Vorbild, sondern auch ein Lehrer gewesen". Daher auch die Schwärmerei der jungen Schauspieler für den Meister, die sich häufig in enthusiastischer Weise

kundgab. Es ist daher thöricht, wenn so mancher gedankenlos sagt: „Haase hat eben Glück". Vielmehr schmiedete er sich sein Glück mit dem nie rastenden Fleiße und der Liebe zu seiner Kunst. Mit sich selbst selten zufrieden, feilte und modelte er unablässig an seinen Schöpfungen und erreichte dadurch, daß seine Gestalten weder verrosteten noch veralteten, sondern stets lebenswahr wirkten. Hieraus erklärt sich auch die sich nicht abschwächende Anziehungskraft Haases auf das Publikum, zu dessen besonderen Lieblingen der Meister seit Jahren gehörte, und die Möglichkeit, den Stücken, die der neuen Richtung so wildfremd gegenüberstehen, frischen Lebensodem einzuhauchen. Man hat oftmals über den litterarischen Werth oder vielmehr Unwerth mancher dieser Stücke geklagt und sich darüber gewundert, daß ein Meister vom Schlage Haases sein Können gerade an ihnen zu erproben pflegte. Ich kenne auf diesen Einwurf keine bessere Entgegnung, als Lessings treffende Worte: „Gewisse mittelmäßige Stücke müssen auch schon darum beibehalten werden, weil sie vorzügliche Rollen haben, in welchen der oder jener Acteur seine ganze Stärke zeigen kann. So verwirft man nicht gleich eine musikalische Composition, weil der Text dazu elend ist".

Man hat manchmal gesagt, Haase hätte längst seine Thätigkeit als darstellender Künstler einstellen und sich bereits vor Jahren dauernd von der Bühne zurückziehen sollen. Nichts ist ungerechtfertigter, als ein solches Verlangen. Wer darf sich in blödem Unverstande erdreisten, dem wahren Künstler ein „Bis hier her und nicht weiter!" zuzurufen? Solange die freudige Schaffenskraft immer neue Früchte treibt und nach Bethätigung verlangt, muß der Künstler weiter wirken und darf sich keine Ruhe gönnen. Und vollends ein Künstler von der Bedeutung Haases, welcher an seinen Schöpfungen unermüdlich feilt, dieselben immer mehr vertieft und immer vollendeter gestaltet. „Vor zwanzig Jahren spielte ich den Klingsberg nicht so wie heute" sagte der Meister vor mehreren Jahren zu mir. In dieser Aeußerung liegt die beste Widerlegung des obigen thörichten Einwurfs. Wenn Haase vor zehn oder fünfzehn Jahren der Bühne entsagt hätte, würde die Geschichte des Deutschen Theaters um eines ihrer herrlichsten Ruhmesblätter ärmer sein, und würde unser heutiges Geschlecht

den gereiften und vollendeten Meister nicht erlebt haben. Gerade jenen feinkomischen Characterrollen, in welchen er unübertroffen dasteht, würde dann der Stempel der Vollendung fehlen. Denn letzterer ist nicht das Werk des Augenblicks, sondern die Frucht langen, rastlos schaffenden Fleißes. Je häufiger der wahre dramatische Künstler seine Rollen darstellt, desto besser müssen sie ihm gelingen. Wohl steht die Figur in ihrer Characteranlage und ihren Umrissen fertig da, doch gewinnt dieselbe bei Wiederholungen immer frischeres Lebensgepräge und nähert sich mit jeder erneuten Verkörperung mehr und mehr dem Ideale, welches des Künstlers Seele erfüllt und seinem Geiste vorschwebt. Deshalb muß es gerade der Kunstkenner als eine besondere Gunst des Geschicks preisen, wenn es Haase vergönnt war, bis in sein hohes Alter in ungeschwächter Kraft forzuwirken und des Dichters Wort:

„Die Kunst, die mir ein Gott gegeben,
Sie werde vieler Tausend Lust!“

zu dem Endzweck seines Lebens zu gestalten.

Von nie versagender Schöpferkraft und doch zugleich von durchdringendstem Verstande, nicht mehr Jüngling und noch nicht Greis, vom höchsten Wollen und vom höchsten Vollbringen — hat er Charactere geschaffen, welche als theatergeschichtliche Gestalten und typische Meisterwerke unzertrennlich mit seiner Person verknüpft sind.

Durch die Großthaten seines Genies nahm er sich seines Namens Ewigkeit zwar voraus, doch darf er gewiß sein, daß neben einem Devrient, Seydelmann, Dawison und Döring dereinst auch der ruhmreiche Name Friedrich Haase im Buche der deutschen Schauspielkunst in unvergänglichen Zügen leuchten wird. Denn er war mehr, als ein großer Schauspieler; er ist ein Meister und Muster in seiner Kunst und ein Bahnbrecher für neue Ideen und Ziele gewesen.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Verzeichniß

sämmtlicher Rollen Friedrich Haases

unter Voranstellung des Titels und Verfassers.

(In den mit einem * bezeichneten Rollen ist Haase am häufigsten aufgetreten.)

Haase hat am Schlusse seiner Lebenserinnerungen ein Rollenverzeichniß geliefert, welches nicht sämmtliche Schöpfungen seiner Kunst enthält, auch ist dasselbe durch zahlreiche Druckfehler entstellt, welche bei Rollenbezeichnungen besonders störend wirken.

Das nachstehende Verzeichniß ist ebenso umfassend wie zuverlässig und wurde von Frau Josephine Harms in liebenswürdigem Entgegenkommen zusammengestellt. Für diese mühevolle Arbeit biete ich ihr mit den Worten Humboldts dar, was auf allen Stufen des Lebens und seiner vielfachen Enttäuschungen im Menschen das Menschlichste ist:

den Ausdruck tiefempfundenen Dankes.

1. Das Abenteuer in der Neujahrsnacht (Adami):
Agent Zwacker.
2. Adele (Neuhaus): Saint Juste.
3. Adrienne Lecouvreur (Scribe): Prinz v. Bouillon.
4. " " " Chevalier Chazeuil.
5. " " " Michonnet.
6. Die Advocaten (Iffland): Wallenberger.
7. Alles für sich (Verfasser unbekannt): Prokurist Baldern.
8. Alonso Guzmann der Getreue (Hersch): Don Alonso.
9. Die alte Jungfer (Benedix): Präsident von Berg.
10.*Die alten Junggesellen (Sardou): von Mortemer.
11.*Der alte Magister (Benedix): Magister Reisland.
12.*Der alte Musikant (Birch-Pfeiffer): Pietro Tartini.
13. Der alte Student (von Maltitz): Student Zolky.
14. Ein alter Korporal (nach dem Französ. von Reinhardt):
Corporal Simon.
15.*Am Klavier (Barrière): Jules Franz.
16. Die Amerikanerin (Walther): Florian von Assen.
17.*Am Spieltisch des Lebens (Arsen): Graf Stengel.
18. Anna von Oesterreich (Birch-Pfeiffer): Richelieu.
19.*Der arme Poet (Kotzebue): Lorenz Kindlein.
20. Artesische Brunnen (Räder): Obrist Orville.
21.*Ein Arzt (nach d. Französ. von Wages): Arthur Derwood.
22. Aschenbrödel (Zauberoper von Etienne):
Stallmeister des Fürsten.
23. Auch die Toten quälen die Eifersüchtigen (Raupach):
Sekretär Till.
24. Der Bajazzo und seine Familie (Marr): Chevalier von Rollac.
25.*Der Ball zu Ellerbrunn (Blum): Rath Zucker.
26. Die Banditen (Benedix): Amtsschreiber Bröseldieb.

27. Die beiden Galeerensclaven (Hell): Ein Unbekannter.
28.*Die beiden Klingsberg (Kotzebue): Graf Klingsberg.
29.*Die Bekehrung (von Courcy): Raoul de Briche.
30.*Die Benefizvorstellung (Hell): Lord Pudding.
31. Besser früher wie später (nach dem Französ. von Heine): Polydor Clumet.
32. Der beste Arzt (Fels): Fellner.
33. Betrogene Betrüger (Bayard): Ignatz von Dorn.
34. Des Bettlers Tochter (Vogel): Graf Hugo von Tavern.
35. Die bezähmte Widerspenstige (Shakespeare): Vincentio.
36. Das Blatt hat sich gewendet (Schroeder): Amtsrath Poll.
37.*Die Braut auf Lieferung (Tietz): Edward Strong.
38. Ein Brief zuviel (Haase): Eduard von Saalburg.
39. Bürgerlich und Romantisch (Bauernfeld): Unruh.
40. Der Bürger von Pont-Arcy (Sardou): Advocat Brochat.
41. Cäsario (P. A. Wolff): Der Baron.
42. Die Camoëns (Fr. Halm): Don Louis von Camoëns.
43. Carl XII. auf der Heimkehr (L. Schneider): Carl XII.
44. Carlo Brochi (Oper von Auber): Ferdinand VI. von Spanien.
45. Die Cavaliere (von Meyern): Oliver Cromwell.
46. Charlotte Ackermann (Otto Müller): Eckhoff.
47. Chevalier v. St. Georges (Melesville): Herr v. Boulogne.
48. Christoph und Renate (Blum): Bernard.
49. Christ und Jude (Böhm): Abraham Maier.
50.*Clavigo (Goethe): Carlos.
51. Compromittiert! (Märzroth): Grau von Grauburg.
52.*Der Copist (nach dem Französ. von Hiltl): Pernet.
53. Cora (Graf Baudissin): Kapitän Bill.
54.*Cornelius Voß (von Schönthan): Graf Pernwald.
55. Der Courier von Lyon (nach dem Französ. von Nath): Joseph Lesürque / Dübose } Dopel-Rolle.
56. Die Crinolinen-Verschwörung (Benedix): Professor Kolb.
57.*Cromwells Ende (Raupach): Oliver Cromwell.
58.*Deborah (Mosenthal): Abraham.
59. " ": Ruben.
60. Deutsche Comödianten (Mosenthal): Eusebius Hühnchen.
61. Der deutsche Michel (Feldmann): Michel.

62.*Ein deutscher Krieger (Bauernfeld):
Kurfürst Johann Georg I.
63. Ein deutsches Dichterleben (Mosenthal): Onkel Christian.
64. Dienstpflicht (Iffland): Handelsjude Baruch.
65. Ein Diplomat der alten Schule (Hugo Müller):
Graf von Blankenfeld.
66. Doctor Fausts Zauberkäppchen (Hopp):
Chevalier von Silberpappel.
67. Doctor Robin (Prémary): Garrick.
68. Doctor Wespe (Benedix): Doctor Wespe.
69. " " " Adam.
70. Das Donauweibchen (Hensler): Albrecht von Walden.
71.*Don Cäsar von Bazano (Dumanoir): Don Cäsar.
72.*Don Carlos (Schiller): Philipp II.
73. " " " Großinquisitor.
74. Donna Diana (Moreto): Perin.
75. Dorf und Stadt (Birch-Pfeiffer): Fürst.
76. " " " " " Lindenwirth.
77. Dornen und Lorbeer (von Lafont): Bildhauer Rolla.
78. Drei Candidaten (Schleich): Heimchen.
79.*Der dreißigste November (Feldmann): Instructor Meisler.
80. Drei Staatsverbrecher (Schweitzer): Marquis v. St. Gervay.
81. Drei Tage aus dem Leben eines Spielers (nach dem Französ. von Angely): Dalville.
82. Der dreizehnte November (Gutzkow): Douglas.
83.*Ein Duell unter Richelieu (Lockroy und Badon):
Herzog von Chevreuse.
84. Egmont (Goethe): Wilhelm von Oranien.
85. " " Machiavell.
86.* " " Herzog Alba.
87. Ein Ehrenwort (Szigeti): Karady.
88.*Der Ehrgeiz in der Küche (Scribe): Küchenmeister Vatel.
89.*Einer muß heirathen (Wilhelmy): Jakob Zorn.
90. Die Einfalt vom Lande (Töpfer): Murr.
91. Eigenthum ist Diebstahl (nach dem Französ. von Hahn):
Präsident Heros.
92. Einmalhunderttausend Thaler (Kalisch):
Herr von Gammersdorf.

93. Eintausend siebenhundert und vierzig (Hersch): Leopold von Dessau.
94.*Emilia Galotti (Lessing): Bandit Angelo.
95.* " " " Marinelli.
96. Endlich hat er es doch gut gemacht (Albini): Baron Braunthal.
97.*Englisch (Görner): Edward Gibbon.
98. En passant (Görner): Der Graf.
99. Das Epigramm (Kotzebue): Canzleidirector Löwe.
100. " " " Kammerrath Hippel.
101. Erinnerung (Iffland): Rath Seeger.
102.*Er ist nicht eifersüchtig (Elz): Baumann.
103. Er muß auf's Land (Bauernfeld): Rath Presser.
104. Er weiß nicht, was er will (Hermann): Bornheim.
105. Die Erzählungen der Königin von Navarra (Scribe): Karl V.
106. " " " " " " (Scribe): Guattinara.
107. Esstelle (Scribe): von Soligny.
108.*Eugen Aram (Rellstab): Richard Brandon.
109. Der ewige Jude (nach dem Französ. des Suë von Carlschmidt): Rodin.
110. Der Fabrikant (Souvestre): Hamelin.
111.* " " " Cantal.
112.*Ein Fallissement (Björnson): Advokat Berent.
113. Der falsche Wechsel (Böhm): Balthasar Würmel.
114.*Eine Familie (Birch-Pfeiffer): Amadeus von Brunnstädt.
115.*Faust (Goethe): Mephistopheles.
116.*Der Fechter von Ravenna (Halm): Caligula.
117.*Ein feiner Diplomat (Scribe): Chevalier von Chavigny.
118. Das Fest der Handwerker (Angely): Mauerpolier Kluck.
119. Fest im Entschluß (Wilhelmy): Senator Jansen.
120. Fiesko (Schiller): Gianettino Doria.
121. Fluch und Segen (Houwald): Justizrat Braun.
122. Das Fräulein von Belle-Isle (Dumas): Herzog v. Richelieu.
123.* " " " Seiglière (Sandeau): Marquis von Seiglière.
124. Franz von Sickingen (Bauernfeld): Erzbischof Richard von Greifenklau.

125. Eine Frau (Waldherr): Graf Hashington.
126. Die Frau in Weiß (Birch-Pfeiffer): Graf Foses.
127. Die Frau Tante (Resmüller): Advokat Preisfeld.
128. Freien nach Vorschrift (Töpfer): Jeremias Sperber.
129. Der Freimaurer (Kotzebue): Graf Hecht.
130.*Ein Freund der Frauen (Dumas): von Ryons.
131. Der Friedensfürst (Flato): Bauer Jürgen Holzschuh.
132. Der Fürst von Isolabella (von Werther): Fürst von Isolabella.
133.*Die Furcht vor der Freude (Girardin): Noël.
134. Der galante Abbé (nach dem Französ. von Coßmann): Claudius.
135. Eine Gardinenpredigt (von Berger): Simon Schwach.
136. Gebrüder Foster (Töpfer): Thomas Foster.
137. Das Geburtsrecht (von Steffens): John Heep.
138. Die gefährliche Tante (Albini): Adamsohn.
139. Die Gefangenen der Zarin (Bayard): Polizeiminister Valoff.
140.*Der geheime Agent (Hackländer): Oberhofmeister.
141. Der Geizige (Molière): Harpagon.
142. Der Gemahl an der Wand (Verfasser unbekannt): Laffenhagen.
143.*Der gerade Weg der beste (Kotzebue): Elias Krumm.
144. Die Geschwister (Raupach): Justizrath Walter.
145.*Das Glas Wasser (Scribe): Bolingbroke.
146.*Das goldene Buch (von Schönthan): von Lasansky.
147. Götz von Berlichingen (Goethe): Hans von Selbitz.
148.*Graf Waldemar (Freytag): Fürst Udaschkin.
149. Die Günstlinge (Lubarsch): d'Estrée.
150.*Hamlet (Shakespeare): Hamlet.
151. „ „ Polonius.
152. „ „ Erster Totengräber.
153. Hans Sachs (Deinhardstein): Eoban Runge.
154. Häusliche Wirren (Loderer): Präsident von Thürgen.
155.*Die Harfenschule (Brachvogel): Beaumarchais.
156. Das Haus des Barneveldt (Dingelstedt): Moritz von Nassau.
157. Heinrich IV. (Shakespeare): König Heinrich.
158. Heirathsantrag auf Helgoland (Schneider): Lord Watercock.
159. Heraclit und Democrit (Wehl): Assessor Dörn.

160. Ein Herr und eine Dame (nach dem Französ. des Xavier von Blum): Der Herr.
161. Herzog Albrecht (M. Meyer): Canzler Hartmann von Adelsreiter.
162. Herz und Dünkel (nach Kotzebue von Gollmick): Graf Rochus von Altenwedel.
163. Hinko (Birch-Pfeiffer): Gottschalk.
164.*Der höfliche Mann (Feldmann): Rath Fein.
165. Die Hochzeitsreise (Benedix): Professor Lambert.
166.*Der Hofmeister in tausend Aengsten (aus dem Französ. des Melesville von Hell): Magister Lassenius.
167. Humoristische Studien (Lebrun): Sauger, Wucherer.
168. Die Jäger (Iffland): Amtsrath Zeck.
169. Ich bleibe ledig (Blum): Hyppolit von Bieberstein.
170.*Ich werde mir den Major einladen (Labiche): Carbonel.
171. Ideal und Welt (Griepenkerl): Oberst von Wildungen.
172.*Im Vorzimmer seiner Excellenz (Hahn): Jeremias Knabe.
173. Die Journalisten (Freytag): Schmock[1])
174. Das Irrenhaus zu Dijon (nach dem Französ. von Meyer): Charles Valrey.
175. Isidor und Olga (Raupach): Ossip.
176.*Der Jude (Cumberland): Schewa.
177. Die Juden von Worms (Gaßmann): Der Spielmann.
178. Judith (Hebbel): Daniel.
179. Der Jugendfreund (Aucelot): Doctor Grandet.
180. Jugend muß austoben (Angely): Eisentraut.
181. Der junge Werther (Mühling): Werther.
182. Die Jungfrau von Orleans (Schiller): Talbot.
183. Einen Jux will er sich machen (Nestroy): Melchior.
184.*Kabale und Liebe (Schiller): Hofmarschall Kalb.
185. " " " " Secretär Wurm.
186. Katharina Parr (von Wagenheim): Narr John Heywood.
187. Der Kaufmann (Benedix): Richard Menzinger.
188.*Der Kaufmann von Venedig (Shakespeare): Shylock.
189.*Eine kleine Gefälligkeit (nach dem Französ. von Schuselka): Doctor Holm.

---

[1]) Der erste Schmock, da Haase bei der erstmaligen Aufführung der Journalisten mitwirkte.

190. Eine kleine Mondfinsterniß (von Moser): Professor Streber.
191. Die Komödie der Irrungen (Shakespeare): Dromio von Syracus.
192. König Lear (Shakespeare): Der Narr.
193.*Der Königslieutenant (Gutzkow): Graf Thorane.
194.*Krisen (Bauernfeld): Lämmchen.
195. Küsters Geburtstag (Saville): Florian Klinger.
196. Kurmärker und Picarde (L. Schneider); Landwehrmann Schulze.
197. Lady Tartüffe (Girardin): Chevalier d'Estigny.
198. Der Liebesbrief (Benedix): Herr von Laibach.
199. Das Liebesprotocoll (Bauernfeld): Bankier Müller.
200. „ „ „ Criminalrath Scharf.
201. Eine Liebschaft in Briefen (Baumann): Rentier Rauscher.
202.*Lorbeerbaum und Bettelstab (Holtei): Dichter Heinrich.
203. Lorenzino von Medici (Marbach): Lorenzino.
204.*Ludwig XI. (Delavigne): Ludwig XI.
205. Der Lügner und sein Sohn (nach dem Französ. bearbeitet von Kurländer): H. von Schmaling.
206. Der Lumpensammler von Paris (Pyat): Vater Jean.
207.*Mama muß heirathen (Günther): von Stein.
208.*Man soll den Teufel nicht an die Wand malen! (Wehl) Professor Kreil.
209.*Man sucht einen Erzieher (Decourcelle): Arthur von Marsan.
210.*Marcel (Sandeau): Gaston von Valgrand.
211. Maria Stuart (Schiller): Burleigh.
212. Maria von Medici (Verfasser unbekannt): Rauquelaure.
213.*Mariensommer (Meilhac und Halévy): Briqueville.
214. Die Marquise von Villette (Birch-Pfeiffer): Ludwig XIV.
215. „ „ „ „ „ „ Herzog du Maine.
216. Der Marquis von Villemer (Sand): Herzog von Aleria.
217. Die Maskerade im Dachstübchen (Meixner): Canzleiassistent Kindler.
218. Die Meierei im Ginster (Verfasser unbekannt): Kérouen.
219. Meister Andrea (Geibel): Poet Luigi.
220.*Die Memoiren des Teufels (Arago und Vermond): Jean Gauthier.

221. Der Mentor (nach dem Französ. von Lembert): Magister Innocentius Weise.
222.*Michel Perrin (Melesville): Michel Perrin.
223. Der Militärbefehl (Koch): Reichsfreiherr von Hollberg.
224. Der Minister aus dem Volke (Carlschmidt): Pierre Landais.
225.*Minna von Barnhelm (Lessing): Riccaut de la Marlinière.
226.*Mißverständnisse (Steigentesch): Baron Werdenbach.
227. Mit der Feder (Schlesinger): Otto Randolph.
228. Die Mode (Benedix): Herr von Hahndorf.
229. Moderne Freundschaft (Scribe): Leopold Gondmourt.
230. Moderne Jugend (Bauernfeld): Graf Rietberg.
231. Monsieur Balanceux (Jacobson): Agénor Balanceux.
232. Moritz von Sachsen (Prutz): Kunz von Rosenberg.
233. Müller und Miller (Elz): Emanuel Miller.
234.*Der Müller und sein Kind (Raupach): Der Müller Reinhold.
235. Die Mündel (Iffland): Canzler Flessel.
236. Muttersegen (nach dem Französ. von Friedrich): Boisfleury.
237.*Nach Sonnenuntergang (nach dem Französ. von Lotz): Baron Abendstern.
238.*Nacht und Morgen (Birch-Pfeiffer) Lord Lilburne.
239.*Narziß (Brachvogel): Narziß Rameau.
240.*Der Narr des Glücks (Wichert): Theobald von Fresinau.
241. Nathan der Weise (Lessing): Nathan.
242.* " " " " Der Patriarch.
243. Ein neuer Monte-Christo (Kaiser): Großhändler von Goldsmith.
244. Nicht vom Posten (Angely): Schwamm, erster Geselle.
245. Nummer 777 (Lebrun): Schreiber Pfeffer.
246. Nur Diplomatisch (nach dem Französ. von Tietz): Herzog von Buckingham.
247.*Nur eine Seele (Wolfsohn): Fürst Michel.
248. Nur keine Liebe (Putlitz): Kammerherr von Frauenstein.
249.*Othello (Shakespeare): Jago.
250. Ottfried (Gutzkow): Commerzienrath Wallmuth.
251. Pagenstreiche (Kotzebue): Baron Stuhlbein.
252. Das Pamphlet (nach dem Englischen von Granjean): Marquis von Remontado.

253.*Eine Parthie Piquet (Fournier und Meyer):
Chevalier von Rocheferrier.
254. Das Pasquill (Maltitz): von Hutten.
255. Der Pfälzer in Irland (Heyse): James Hennessy.
256. Der Pfarrherr (Birch-Pfeiffer): Minister Graf Wardeck.
257. Philipp und Perez (Gutzkow): Philipp II.
258. Pitt und Fox (Gottschall): König Georg III.
259.* „ „ „ „ Fox.
260. „ „ „ „ Snoughton.
261. Potsdam vor 434 Jahren (Frank):
Martinez böhmischer Ritter.
262.*Der Präsident (Kläger): Walther.
263. Das Preislustspiel (Mauthner): Doktor Klette.
264. Der Prinz von Homburg (Kleist): Kottwitz.
265.*Der Probepfeil (Blumenthal): Leopold von der Egge.
266. Provincialunruhen (Adami): Agent Zwacker.
267. Der Puls (Babo): Der alte Graf.
268. „ „ „ Der Arzt.
269. Quiproquo (Franke): Graf von Panin.
270.*Die Räuber (Schiller): Franz Moor.
271.*Reginald Armstrong (Meißner): Gordon Glendower.
272.*Der reiche Mann (Töpfer): von Glittern.
273.* „ „ „ „ Graf von Wampe.
274. Eine Reise auf gemeinschaftliche Kosten (Angely):
Holzhauer Knaust.
275. Recept gegen Schwiegermütter (Diana):
Don Cleto de Sangredo.
276. Richard II. (Shakespeare): Johann von Gaunt.
277.* „ III. „ Richard, Herzog von Glocester.
278. „ „ Tyrrel.
279.*Richelieu (Bulwer): Cardinal Richelieu.
280.*Rococo (Laube): Marquis von Brissac.
281. Der Roman eines armen Edelmanns (Feuillet):
Maxime Odiot.
282. Romeo und Julia (Shakespeare): Mercutio.
283. Die Rosen des Herrn von Malesherbes (Kotzebue):
Lamoignon von Malesherbes.
284. Rosenmüller und Finke (Töpfer): Timotheus Bloom.

285. Rose und Röschen (Birch-Pfeiffer): Lieutenant von Dillen.
286. Die Rose von Avignon (Birch-Pfeiffer)
Horace von Chateaupière.
287.*Die Royalisten (Raupach): Oliver Cromwell.
288.*Der Salzdirector (Putlitz): Deputierter Wankelmann.
289. Scarrons Liebe (Ring): Scarron.
290. Die Schachmaschine (Schall): Graf Balken.
291. Schach und Matt (nach dem Französ. von Elten):
Hauptmann Riebos.
292. Der Schiffsjunge (nach dem Französ. von Herrmann):
Tanzlehrer Balandin.
293. Die schöne Müllerin (Melesville und Duveyrier):
Marquis de la Gaillardière.
294.*Sie ist wahnsinnig (Melesville): Baronet Harleigh.
295. Sie schreibt an sich selbst (nach dem Französ. von Holtei):
Pilois Wiedermann.
296. Ein Silbergroschen (nach dem Französ. von Herrmann):
Rentier Rosenfeld.
297. Der Sclave (von Moser): Titus Bär.
298. Der Sohn der Wildniß (Halm): Waffenschmied Myron.
299. Ein Sommernachtstraum in Richmonds Park (Koch):
Falstaff.
300.*Der Spieler (Iffland): von Posert.
301. " " " von Wallenfeld.
302. Stadt und Land (Kaiser): Herr von Hupfer.
303.*Der Steckbrief (Benedix): Strenge.
304. Stille Wasser sind tief (Schröder): Wallen.
305. " " " " " von Rehberg.
306.*Der Störenfried (Benedix): Lebrecht Müller.
307. Stolz und Liebe " Kaufmann Engers.
308.*Struensee (Beer): Pfarrer Struensee.
309. Das tägliche Brot (Berla): Graf Leo von Prunkenstein.
310. Tartuffe (Molière): Tartuffe.
311. Der Teufelsfelsen (Blumenthal): Heinzelmann.
312. Eine Thür muß geöffnet oder geschlossen sein (Musset):
Der Graf.
313. Da Toni und sei Burgei (Prüller): Schullehrer Fellner.
314.*Eine Treppe höher (Cosmar): Professor Matthesius.

315.*Ein unbarmherziger Freund (Augustsohn): Baron Brunnau.
316. Unerschütterlich (Benedix): Professor Rose.
317. Unerschütterlich (Wilhelmy): Der Vater.
318. Die Unglücklichen (Kotzebue): Der alte Tanzlehrer.
319. Die unterbrochene Whistpartie (Verfasser unbekannt): Scarabäus.
320.*Das Urbild des Tartuffe (Gutzkow): La Roquette.
321.*Uriel Acosta (Gutzkow): Rabbi Ben Akiba.
322. " " " Silva.
323. Vater und Sohn (Dumas): Graf Rivonnière.
324. Verfehltes Leben (aus dem Russischen von Anders): Franz Gramer.
325. Der Verschwender (Raimund): Chevalier Dumont.
326. Der Verschwiegene wider Willen (Kotzebue): Commissionsrath Frosch.
327. Das Versprechen hinter'm Herd (Baumann): Freiherr von Stritzom.
328. Der Verstorbene (Franke): Oekonomierath Westerburg.
329. Der Vertrauensmann (Berla): Herr von Gratis.
330.*Der Vetter (Benedix): Siegel.
331. Der Vicomte von Létorières (nach dem Französischen des Bayard von Blum): Desperrières.
332.*Viel Lärm um Nichts (Shakespeare): Holzapfel.
333. Voltaires Ferien (nach dem Französischen des Villeneuve von Herrmann): Marquis von Chateauneuf.
334. Vom Juristentage (Kalisch): Commissionsrath Siebel.
335. Von Sieben die Häßlichste (Angely): Ambrosius.
336. Die Vorleserin (Bayard): Capitain Cambridge.
337.*Wallenstein (Schiller): Buttler.
338. " " Octavio Piccolomini.
339. Was Gott zusammenfügt, das soll der Mensch nicht scheiden (Koberstein): Hans von Schweinichen.
340.*Was ihr wollt (Shakespeare): Malvolio.
341. Der Weg durch's Fenster (Scribe): Chevalier d'Havrecourt.
342. Der Weibermarkt von Smithfield (nach dem Französischen von Börnstein): Henry Herbert.
343. Der Weltumsegler wider Willen (Räder): Sultan.
344.*Die Wiener in Paris (Holtei): Bonjour.

345. Wilhelm Tell (Schiller): Geßler.
346. Der Winkelschreiber (Adolphi): Canzleirath Ehrenstein.
347. Der Wirrwarr (Kotzebue): von Langsalm.
348. Witzigungen (nach dem Englischen von Vogel): Edler von Süßkind.
349. Yelva (Scribe): Fürst Tscherikoff.
350.*Der zerbrochene Krug (Kleist): Dorfrichter Adam.
351. Zu ebener Erde und erster Stock (Nestroy): Herr von Goldfuchs.
352. Zurücksetzung (Töpfer): Edler von Götz.
353. Zwei Tage aus dem Leben eines Fürsten (Deinhardstein): von Kuhdorf.
354. Zwei Tassen (Bernhard): von Seyold.

Diese 354 Rollen sind in 327 Theaterstücken von 155 verschiedenen Verfassern enthalten.

Während seiner fünfzigjährigen künstlerischen Thätigkeit hat Friedrich Haase auf nicht weniger als 95 Bühnen (68 deutschen, 7 österreichischen, 4 schweizerischen, 2 holländischen, 4 russischen und 10 amerikanischen) Proben seiner Meisterschaft abgelegt.

Druck von Hugo Wilisch in Chemnitz.

Hof-Theater.

Weimar, Mittwoch den 14. Januar 1846.

Der arme Poet.

Schauspiel in einem Aufzuge, von Kotzebue.

Lorenz Kindlein, der arme Poet	* * *
Frau Susanne, eine Obsthändlerin	Dem. Moltke.
Therese, ...	Dem. Werner.
Julius, ...	Herr Knorr.
Ein Kellner, ...	Herr Koch (a. d. Ch.)

* * * Herr Haase — Lorenz Kindlein, als Debüt.

Hierauf:

Divertissement.

Zum Beschluß:

Der Hofmeister in tausend Aengsten.

Lustspiel in einem Akt, nach dem Französischen, von Th. Hell.

Freiherr von Altsach	Herr Engst.
Heinrich, sein Sohn, ...	Herr Streit.
Magister Lassenius, Heinrichs Hofmeister	* * *
Julie von Saltern, heimlich mit Heinrich vermählt, ...	Mad. Hettstedt.
Lieschen, ein Bauernmädchen	Dem. Fabricius.
Jacob, Lassenius Pathe, ...	Herr Weiß.

* * * Herr Haase — Magister Lassenius.

Neunte Vorstellung im Fünften Abonnement.

Preise der Plätze:

Balkon	— 21 Sgr.	Parterre	— 11 Sgr.
Parket-Sperrsitze	— 21 Sgr.	Gallerie-Loge	— 8 Sgr.
Parterre-Loge	— 16 Sgr.	Gallerie	— 5 Sgr.
Parket	— 16 Sgr.		

Anfang halb 7 Uhr. **Ende nach halb 9 Uhr.**

Die Billets gelten nur am Tage der Vorstellung, wo sie gelöst worden.

Der Zutritt auf die Bühne, bei den Proben wie bei den Vorstellungen, ist nicht gestattet.

Das Theater wird um 5 Uhr geöffnet.

ALBERT BOSER
BUCHBINDERE[illegible]
MUENCHEN.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Simon, Otto

Friedrich Haase eine dramaturgische Studie

Berlin 1898

Biogr. 495 sb
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11861207-4